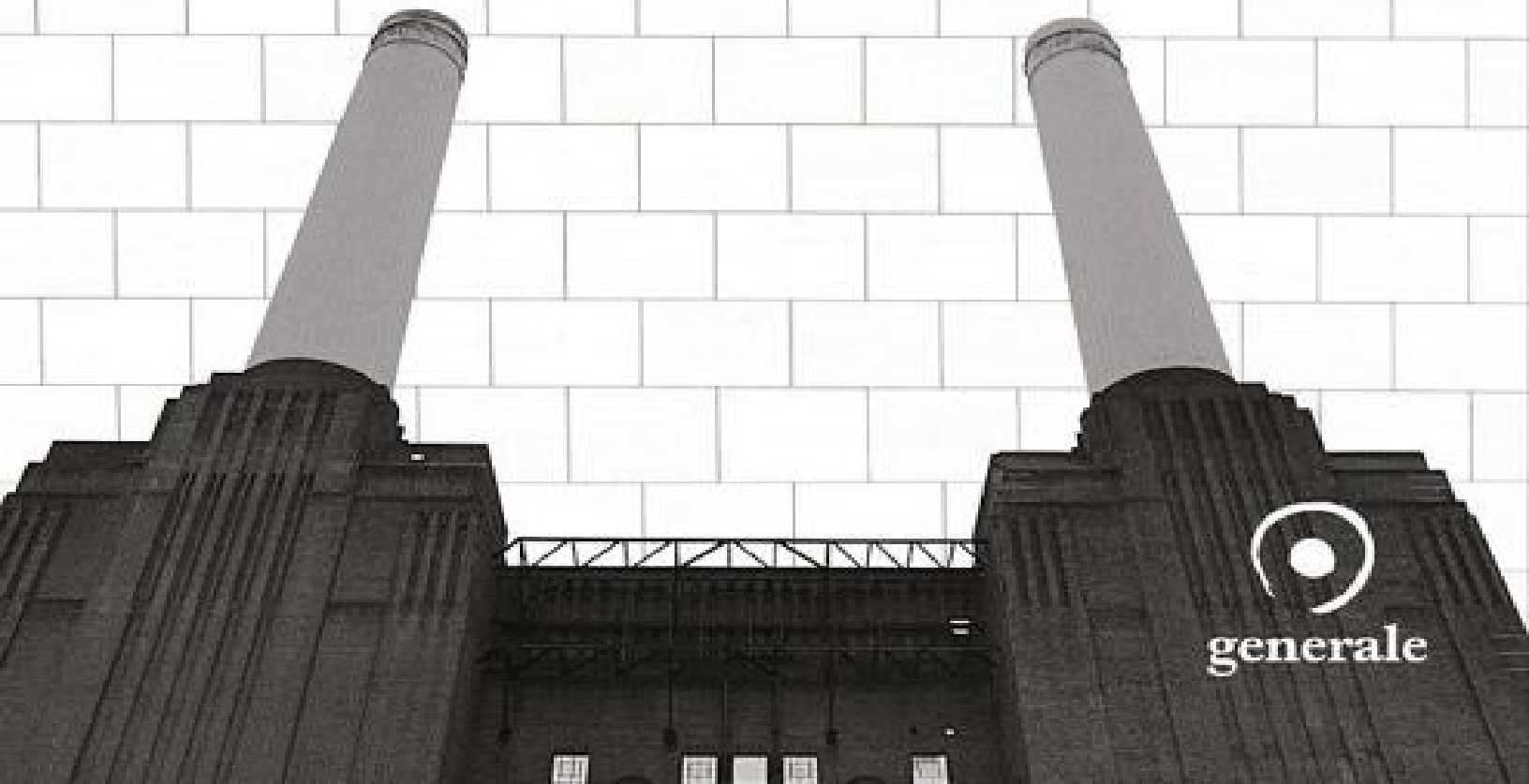
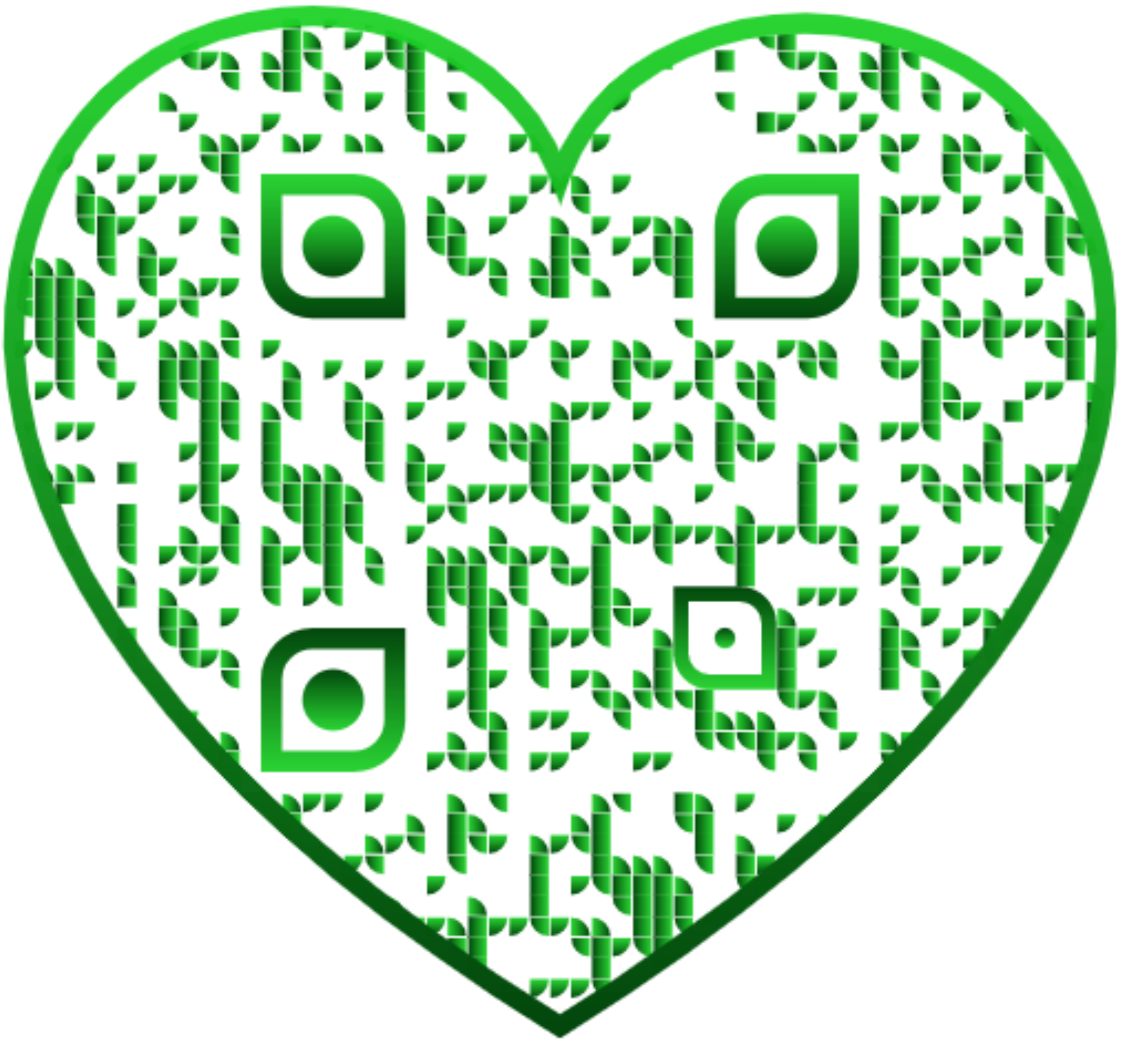
MARK BLAKE

NOS BASTIDORES DO PINK FLOYD



generale



NOS BASTIDORES DO

PINK FLOYD

MARK BLAKE

NOS BASTIDORES DO PINK FLOYD

TRADUÇÃO:
ALEXANDRE CALLARI

generale

Presidente
Henrique José Branco Brazão Farinha

Publisher
Eduardo Viegas Meirelles Villela

Editora
Cláudia Elissa Rondelli Ramos

Projeto Gráfico e Editoração
S4 Editorial

Capa
Listo Comunicação

Tradução
Alexandre Callari

Preparação de Texto
Márcia Duarte

Revisão
Heraldo Vaz

Impressão
Prol Gráfica

Copyright © 2007 *by* Mark Blake

Publicado de acordo com Aurum Press Ltd, Londres, Inglaterra.

Copyright © 2012 *by* Editora Évora Ltda.

Todos os direitos desta edição são reservados à Editora Évora.

Rua Sergipe, 401 – Cj. 1.310 – Consolação
São Paulo – SP – CEP 01243-906
Telefone: (11) 3562-7814/3562-7815
Site: http://www.editoraevora.com.br
E-mail: contato@editoraevora.com.br

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)

B567n

Blake, Mark

[Pigs might fly. Português]

Nos bastidores do Pink Floyd/Mark Blake; tradução: Alexandre Callari . – São Paulo: Évora, 2012.

488p. : il. ; 16x23 cm.

Tradução de: *Pigs might fly : the inside history of Pink Floyd*.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-63993-34-2

1. Pink Floyd (Grupo musical) 2. Roqueiros – Inglaterra – Biografia. I. Título.

CDD 782.421660922

SUMÁRIO

MENSAGEM AO LEITOR BRASILEIRO

por Alexandre Callari

APRESENTAÇÃO À EDIÇÃO BRASILEIRA

por Luciano Milici

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

por Guy Corrêa

CAPÍTULO UM **PORCOS VOARAM**

CAPÍTULO DOIS **O VERÃO SEM FIM**

CAPÍTULO TRÊS **UM *HOBBY* ESTRANHO**

CAPÍTULO QUATRO **WAKING THE GRAPEVINE**

CAPÍTULO CINCO **OS ESPAÇOS ENTRE AMIGOS**

CAPÍTULO SEIS **CARRO NOVO, CAVIAR**

CAPÍTULO SETE **DIRIGINDO O TREM DA ALEGRIA**

CAPÍTULO OITO **POR QUE VOCÊ ESTÁ FUGINDO?**

CAPÍTULO NOVE **TIRANOS E REIS INCURÁVEIS**

CAPÍTULO DEZ **A GRAMA ERA MAIS VERDE**

CAPÍTULO ONZE **HERÓIS POR FANTASMAS**

AGRADECIMENTOS

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

MENSAGEM AO LEITOR BRASILEIRO

por Alexandre Callari*

Foi em 1987 que vi pela primeira vez uma máquina bizarra sugando garotos para dentro de seu estômago de engrenagens sombrias. Esses garotos tinham rostos iguais, usando uma espécie de máscara bizarra e disforme, e caíam dentro da máquina apenas para emergir do outro lado como carne moída. Eu estava ao lado de minha falecida tia, que me explicou que aquilo era uma cena de um filme do Pink Floyd. Com apenas 11 anos de idade, eu não tinha a menor ideia do que ela estava falando.

Corta para 1991. Eu não era mais criança, mas um adolescente. A MTV havia chegado ao país em outubro de 1990 e todos os meus amigos da rua já tinham acesso a ela. Numa sexta-feira, cansado de me sentir por baixo, tomei uma resolução: atravessei a rua, fui até uma loja de antenas vagabunda que atendia a demanda do bairro e adquiri uma porcaria qualquer que sintonizasse o sinal da MTV. Disse que meu pai acertava com o dono depois. A seguir, subi no telhado (eu e meus amigos passávamos muito tempo lá) e instalei eu mesmo a antena. Pouco mais de uma hora depois, o canal estava funcionando.

O Disc MTV, na época, era uma maravilha para fãs de rock: Ozzy Osbourne, Faith no More, Guns n' Roses, Skid Row, Pantera, Metallica, Alice Cooper... Era uma maravilha. Havia o Clássicos MTV, que eu acompanhava de carteirinha e, bem no meio da tarde, o Fúria Metal, com bandas um pouco mais extremas e apresentação do VJ entendido no assunto, Gastão. O panorama era, portanto, bem diferente da atual MTV (quer dizer, na época era praticamente só vídeos, coisa rara de se ver por lá hoje em dia). Ficávamos, meus amigos e eu, o dia inteiro vidrados na tela. E foi quando vi,

pela segunda vez, aquele clipe estranho daquelas criancinhas. Só que naquela ocasião, um pouco mais velho, compreendi melhor o que estava diante de mim.

O vídeo de “Another Brick in the Wall Part 2” foi extraído do filme que Alan Parker dirigiu em 1982 e mostra um dos momentos mais pungentes da película, com os abusos que os alunos sofriam de professores arcaicos e retrógrados, que culminavam em uma revolução definitiva, com uma fogueira sendo acendida no meio da escola e, como combustível, mesas, cadeiras, livros e, por que não, mestres... Quer dizer, o professor abusado e hipócrita não era mostrado sendo queimado, mas ficava subentendido.

Eu tinha frequentado uma escola marista tradicional de São Paulo e, quando jovem, sofri com algumas besteiras que eles propunham. Por exemplo, eu deveria ter sido canhoto, porém, meus professores batiam na minha mão com uma régua e diziam que eu tinha de escrever com a mão direita (a esquerda era “coisa do demônio”). Pois é, eu não peguei a fase de ajoelhar no milho (embora meu pai tenha pegado), mas nem por isso guardava menos desdém por professores e pelo que eles representavam (que maculava meu espírito adolescente selvagem e minha vontade de me rebelar contra o sistema). Mas, como diz o ditado, se quando jovem você não se rebela, então não tem coração. Com minha própria dose de abusos escolares, me identifiquei com o garoto do vídeo, Pink.

O fato é que, após ter visto o vídeo pela segunda vez na MTV, anotei o nome da banda e resolvi correr atrás daquilo.

Meus pais, obviamente, conheciam o Pink Floyd, mas não a fundo, já que música nunca foi o forte deles. Recorri aos meus colegas. Começou uma guerra para encontrar a banda (estávamos na fase das descobertas). Eventualmente, um grande amigo comprou um vinil duplo de *The Wall*, o que bastou para que todos na rua copiassem suas próprias fitas cassete. Engraçado, fala-se tanto sobre pirataria hoje em dia, mas ninguém nunca se importou

com os cassetes do passado. Se bem que isso é assunto para outro texto.

Logo descobrimos outros discos da banda, incluindo um que tinha uma pirâmide na capa, que uma amiga me alertou ser, na verdade, um prisma (qualquer que seja a diferença). Até hoje me recordo da sensação de escutar “Us and Them” pela primeira vez, com as palavras ecoando pelo sistema de som da casa de um amigo: *Us, us, us, us...*; cada uma em um canto da sala, o que me deixou arrepiado. “Wish You Were Here” tornou-se música obrigatória em rodinhas de violão, mas acredito que isso deve ter acontecido com quase todo mundo. E os mais aficionados da turma tentavam traduzir as letras e interpretá-las. Acredite ou não, foi basicamente assim que aprendi a falar inglês: traduzindo músicas.

Eu ficava horas sozinho em meu quarto, com a luz apagada, às vezes sentado no batente da janela, escutando aqueles dois cassetes e curtindo um sabor de desespero velado, uma viagem feroz e brutal, capitaneada pelos solos de Gilmour e pelas irascíveis letras de Waters. Foi um grande período que estimulou e influenciou toda a minha trajetória musical, quase uma década depois.

Tudo o que minha banda de *heavy metal*, o Delpht, trazia de progressivo era basicamente influência minha. E, embora eu gostasse de Yes, Genesis, Rush e similares, essa influência veio mesmo do Floyd.

Hoje, mais de vinte anos depois daquele contato inicial que tive com o som singular do conjunto, e na verdade mais de quarenta anos depois do próprio surgimento dele, torno a escutar seus trabalhos e estremeço ao perceber o quanto ele ainda soa atual. Há coisas ruins? É possível. Há coisas datadas? Certamente. Mas há também muitas, muitas, muitas obras-primas. Nesta nossa época de sucessos rápidos que duram tanto quanto a próxima onda, uma época em que gravadoras são derrubadas pela força da tecnologia e do poder colocado nas mãos do público pela internet, é incrível ver

senhores com quase 70 anos de idade encantando as novas gerações com seus trabalhos de outrora.

A relevância é o segredo para a imortalidade. E o Floyd tornou-se imortal. Eles são um dos últimos de sua estirpe. Não surgirão mais bandas assim. O mundo mudou, o público mudou. Porém, parece que o feito deles, e de poucos como eles, foi ter sobrevivido à inexorável passagem do tempo. De minha parte, quando penso nas crianças caindo na máquina de moer, massificadas pelo sistema, me arrepio de pensar nos poderes de predição de Roger Waters. Contorço-me em pensar que, com base no que ele fez, podemos perceber alguns rumos que nossa sociedade vem tomando e, com um pouco de boa vontade, afinco e sorte, modificá-los.

Este livro é um relato único que mostra como alguns jovens singulares mudaram a história da música, mesmo em meio a atropelos, acessos de raiva, egocentrismo, drogas e todo um pacote de excentricidades. Seja benvindo ao mundo do Floyd.

* Músico, professor, autor dos livros *Apocalipse zumbi* e *Quadrinhos no cinema*, tradutor de *Conan* e editor e apresentador do *site* Pipoca & Nanquim.

APRESENTAÇÃO À EDIÇÃO BRASILEIRA PARA CONHECER PINK FLOYD ALÉM DO MURO

por Luciano Milici*

"Quando foi o *punk*? Eu nem notei"

Roger Waters, 1992

Nasci no ano em que o álbum *Wish You Were Here* foi lançado. Dentre as muitas memórias da primeira infância, fitas cassete de capas estranhas com prismas, homens em chamas se cumprimentando e muros brancos, que mais tarde eu saberia serem obras primas de uma banda inglesa de rock chamada Pink Floyd.

A descoberta do filme *The Wall* (Inglaterra, 1982), de Alan Parker, já na adolescência, alugado tantas vezes nas videolocadoras até ser definitivamente copiado, levou-me a querer ser músico, baixista como Roger Waters, e decifrar ao máximo o que era Pink Floyd na realidade. Meu gosto era eclético e transitava do heavy ao hard, do punk ao progressivo, passando por rockabilly e MPB.

Naquela época pré-internet, nossas fontes eram as lojas de CD, galerias de rock, shows e pátios de escola. Trocávamos discos, CDs, fitas, filmes, revistas e livros sobre nossos artistas preferidos, mas os poucos canais de TV, com programação restrita, não ofereciam informações variadas suficientes a respeito do Pink Floyd ou de qualquer outra banda.

Mergulhei nas raras fontes. Algumas contraditórias, outras absurdamente inverídicas, construíram uma imagem estanque como um muro de tijolos. O tempo passou e nada mudou profundamente desde aquelas tardes de sol do início dos anos noventa até hoje. Mesmo depois do advento e da popularização da internet, redes

sociais e fã-clubes, os passos do Pink Floyd continuaram dentro do que já era tradicionalmente conhecido e aceito.

Nos bastidores do Pink Floyd chegou para preencher lacunas, revelar segredos e instituir novas polêmicas. É uma *overdose* de Pink Floyd. Lê-lo, ou melhor, consumi-lo, é caminhar ao lado de Roger Waters, Syd Barret, David Gilmour, Richard Wright, Nick Mason. É participar do início da banda com garotos de 16 anos, rebeldes e com pais ausentes em Cambridge. É montar um show psicodélico com luzes improvisadas no clube UFO, brigar com os melhores amigos, processá-los, perdoá-los e subir novamente ao palco em meio a lágrimas.

Muitas bandas foram exploradas em biografias, inclusive o próprio Pink Floyd, mas *Nos bastidores do Pink Floyd* disseca de maneira inédita o dia a dia do grupo sob um ponto de vista neutro e às vezes cruelmente realista. É indispensável para fãs da banda, admiradores da história do rock, músicos e estudantes do comportamento humano.

Onde mais podemos tomar contato com um encantador e perturbado Syd Barret? Erroneamente esquecido na linha do tempo do Pink Floyd, o jovem de aparência intrigante é resgatado neste livro e colocado como o homem que batizou a banda. Barret, sem dúvida, subirá ao panteão das lendas misteriosas do rock que carregam aquela inexplicável chama que leva fãs, seguidores, jornalistas e críticos à rara sensação de se presenciar um fenômeno único e mágico.

O livro constata que toda banda de sucesso teve seu Syd Barrett em algum momento e – possivelmente – abandonou esse princípio incontrolável e explosivo para relegar o controle ao músico às vezes não tão talentoso, mas mais centrado, organizado e ambicioso (alguém aí disse Roger Waters?).

Mais do que uma peça indispensável para se decifrar os ícones do rock progressivo, este livro deixará o leitor confortavelmente entorpecido.

* Escritor, autor do livro *A página perdida de Camões*, músico e fã incondicional do Pink Floyd.

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA

por Guy Corrêa*

Som psicodélico, letras de cunho filosófico, projeção de imagens e luzes... Os shows do Pink Floyd, segundo dizia a lenda, tentavam impingir os efeitos de uma viagem de LSD aos olhos de seu público. A banda formada em Cambridge por Roger Waters, Richard Wright e Nick Mason teve outras denominações até se deparar com Syd Barrett, ex-colega de escola de Waters. Foi idéia de Barrett, que além de músico era também pintor, poeta e artista performático, utilizar projeções de *slides* nos shows do grupo.

Nos bastidores do Pink Floyd ilumina a arquitetura de toda a carreira da banda e os passos de cada um de seus integrantes, inicialmente em Cambridge e, em seguida, em sua fase londrina. Nesse segundo momento, na capital inglesa, os membros do grupo se esbarram com outros jovens músicos, que também se transformariam, em pouco tempo, em astros do rock.

A obra também acompanha Syd Barret, após seu desligamento da banda, até ele assumir uma vida comum, voltando a morar com a mãe e a se dedicar a atividades simples. Nesse instante, Syd se desloca, dá espaço a um apático e confuso Roger, e, adaptado exclusivamente ao universo de seu bairro, acata o lento degelo de sua mente e corpo até falecer em 2006. Seus objetos e movimentos mínimos estão descritos no livro.

É prazeroso absorver a atmosfera da gravação de *The Piper at the Gates of Dawn*, o primeiro álbum da banda, gravado no estúdio Abbey Road, em 1967. Sobram lendas sobre possíveis encontros dos membros do Pink Floyd com os Beatles, que, meses depois, ocupariam uma sala anexa para gravar o disco *Sgt Pepper's Lonely*

Hearts Club Band. Outro momento de destaque da obra é o sucesso estrondoso do mítico álbum *Dark Side of the Moon.*

Nenhuma banda de rock deixou tamanho legado imagético. O produto de suas imagens estáticas e em movimento não refuta a coerência estética. Richard Wright e Syd Barret estão mortos. Muita gente sonha ver David Gilmour tocando os longos solos com sua Stratocaster preta ao lado de Roger Waters, que retorna ao Brasil ao mesmo tempo em que esta obra é lançada em português. “Nós queríamos conquistar o mundo”, afirmou Gilmour na turnê de *Momentary Lapse.* Eles conseguiram. E há muito tempo os dois arquirrivais, individualmente, tiram proveito disso, para alegria e frustração de seus fãs em todo o planeta. Que os deuses ouçam Nick Mason: “Você não pode continuar com a Terceira Guerra Mundial para sempre”.

* Jornalista, escritor e compositor; viveu em Lisboa e Londres; escreveu nas revistas *Viagem e Turismo*, *Exame*, *Carta Capital* e *Vogue*; publicou quatro livros, entre os quais o romance *O hóspede perplexo* (Ficções Editora, 2008) e *O teatro do ornitorrinco* (Editora Imprensa Oficial, 2008); colheu depoimentos da premiada atriz Maria Alice Vergueiro; redigiu a obra *Tapa na pantera na íntegra, uma autobiografia não-autorizada* (Ficções Editora). Tem dois discos gravados: Guy Corrêa (independente, 2004) e Fossa’ n’ roll (Vade Coyote, 2012).

NOS BASTIDORES DO PINK FLOYD

CAPÍTULO UM PORCOS VOARAM

“Seria fantástico se pudéssemos fazer isso para algo como outro Live Aid, mas talvez eu esteja apenas sendo terrivelmente sentimental... você sabe como são velhos bateristas.”

Nick Mason

“Realmente, espero que possamos fazer algo juntos outra vez.”

Richard Wright

“Acho que não passaríamos pela primeira meia hora de ensaios. Se vou estar no palco tocando, quero que seja com pessoas que amo.”

Roger Waters

“Acho que Roger Waters tem meu número de telefone, mas não tenho interesse algum em discutir qualquer coisa com ele.”

David Gilmour

Bem quando parecia que o rock já tinha perdido seu poder de polemizar havia muito tempo, a reunião do Pink Floyd fez com que sua condição atual entrasse em frenesi. É dia 2 de julho de 2005 e a banda vai tocar ao vivo no evento beneficente Live 8, no Hyde Park, em Londres, mas o evento já está mais de uma hora atrasado. Nas palavras da contracultura da década de 1960, da qual o Pink Floyd surgiu, o "homem" não está feliz. Exceto que o "homem" agora é Tessa Jowell, secretária da Cultura, Comunicação e Esportes. Vazou para a mídia que ela convocou uma reunião de emergência nos bastidores e está ameaçando cancelar o show mais cedo, com receio de que uma multidão de duzentas mil pessoas tomando as ruas da capital de madrugada possa constituir um ato de desordem pública.

Da última vez que David Gilmour, Richard Wright, Nick Mason e Roger Waters estiveram mesmo que remotamente em choque com um político foi por volta de 25 anos antes. Na época, o sucesso do Pink Floyd "Another Brick in the Wall Part 2" apresentou um coral de crianças do centro da cidade de Londres que cantava o refrão "*We don't need no education*",[1] e isso foi demais para a primeira-ministra Margaret Tatcher.

Em 2005, contudo, o panorama político havia sofrido uma mudança sísmica. O Live 8 tinha sido montado para despertar a conscientização da privação que o Terceiro Mundo sofria e imprimir urgência aos líderes mundiais, que estariam conferenciando na semana seguinte no Encontro G8, para enfrentar o problema da pobreza. Entretanto, um daqueles líderes, o primeiro-ministro Tony Blair, tinha deixado escapar que, a despeito da motivação política da banda, ele estava ansioso para assistir à performance do Pink Floyd no Live 8. Blair é fã de rock, guitarrista ocasional e, por um breve período, foi vocalista de uma banda universitária. Quando surgiram artigos na imprensa sobre os anos de rock-n'-roll do primeiro-ministro, eles vieram, previsivelmente, acompanhados de uma foto do jovem Blair, em 1972, radiante por detrás de seu cabelo

comprido cacheado e despenteado. Exceto pelo sorriso largo, ele poderia até passar por um membro do Pink Floyd, ou, pior, um membro de sua equipe de *roadies*, talvez, se deixasse de ser alegre demais e se subordinasse a Roger Waters.

Quem poderá dizer se o primeiro-ministro amante de Floyd tomou a frente da discussão? Bem, o fato é que após a reunião de emergência, que envolveu a polícia metropolitana e a Royal Parks Agency, Tessa Jowell permitiu que o show prosseguisse. Houve até mesmo rumores de que seriam distribuídos cobertores para quem quisesse passar a noite no parque. Notícias sobre o provável cancelamento do show só chegaram ao público nos jornais do dia seguinte, mas, para qualquer um que estivesse razoavelmente por dentro da história que envolve os membros do Pink Floyd, o verdadeiro milagre, em primeiro lugar, é eles terem concordado em estar ali.

Live 8 foi um dia repleto de performances brilhantes e outras nem tanto, ao lado de momentos arrebatadores que ocorrem quando astros do pop decidem se posicionar a favor de uma causa justa. O organizador, *sir* Bob Geldof, fez a cabeça da realeza da música, usando as mesmas táticas persuasivas de quando montou o Live Aid, em 1985, ou seja, a sugestão implícita de que qualquer banda que se recuse a tocar terá sua credibilidade manchada para sempre. U2, Madonna, *sir* Elton John, *sir* Paul McCartney e diversos jovens astros do rock concordaram em ceder seus serviços de graça. A escolha das bandas foi aleatória, novatos seguindo veteranos, mas à medida que o dia passava certa ordem parecia surgir.

Em todo o mundo, outros nove concertos ocorreram em cidades como Roma, Berlim e Filadélfia. Entretanto, para muitos que estiveram reunidos em todos esses eventos, foi uma única performance que ocorreu naquela noite, em Londres, que gerou a maior ansiedade. Como Geldof admite, “o motivo que levou esta banda, com um histórico de desordem tão sofrido, a concordar em fazer isso, é uma saga bem maior que o próprio Live 8”. No dia em

que a reunião do Pink Floyd foi anunciada, circularam rumores de um promotor que ofereceu 250 milhões de dólares para ter os quatro em turnê.

A carreira de discos de Pink Floyd começou em 1967. Desde então, a banda vendeu mais de trinta milhões de cópias somente de seu álbum *Dark Side of the Moon*, de 1973. Ainda assim, em algumas ocasiões, suas brigas públicas chegaram a sobrepujar suas conquistas artísticas. Já se passaram mais de 24 anos desde que os quatro integrantes do grupo partilharam o mesmo palco. Nesse ínterim, Gilmour, Wright e Mason levaram adiante o nome Floyd, lançando álbuns e fazendo turnês, enquanto Roger Waters, anteriormente baixista da banda e também seu mais prolífico letrista e reconhecidamente o homem das ideias, foi colocado para escanteio, tendo declarado certa vez que seus antigos colegas "tomaram minha criança e a prostituíram, e jamais os perdoarei por isso".

Perdão pode não estar nos planos, mas naquele dia os quatro fizeram uma trégua, ou algo do tipo. Pink Floyd não lança um álbum desde 1994 e, sob circunstâncias normais, persuadir o que o guitarrista David Gilmour descreve como "este gigantesco amontoado de coisas velhas para se erguer de seu torpor" teria sido um processo árduo. Contudo, com uma boa causa como isca e a experiência de Geldof, levou apenas três semanas entre a relutância de Gilmour em concordar a tocar e a chegada do reformado Floyd ao Hyde Park.

Às 22h17m, David Beckham, oficialmente o maior jogador de futebol do Reino Unido, apresentou a entrada de Robbie Williams, oficialmente o maior astro pop do Reino Unido. A voz de Williams estava visivelmente desgastada, mas ele desempenhou seu número com facilidade – meio galã, meio Norman Wisdom –, sendo bastante dramático e afetado, o que torna difícil imaginar que a multidão estivesse tão quieta.

As circunstâncias não eram boas para a próxima atração, The Who. Em 1964, o baterista do Pink Floyd, Nick Mason, na época estudante de arquitetura na Regent Street Polytechnic, viu The Who tocar “My Generation” e teve uma epifania: “Sim, é isso o que quero fazer”. Os membros remanescentes do The Who, Pete Townshend e Roger Daltrey, junto a uma banda contratada, tocaram “Who Are You” e “Won’t Get Fooled Again”. Eles evitaram qualquer comunicação direta com a plateia e, no caso de Townshend e sua impenetrável atitude sombria, qualquer contato visual. O show do The Who foi estanque, com poucos vislumbres de sua antiga glória, e tudo pareceu estar terminado antes mesmo de começar.

O concerto se aproximava de sua décima hora, o parque caiu em trevas profundas. McCartney ainda iria fechar a noite e, presumidamente, nos bastidores, os cobertores de Tessa Jowell estavam sendo desempacotados para os que iriam passar a madrugada sob as estrelas.

Às 22h57m, sem nenhuma fanfarra ou apresentação de celebridades, um som estranho, porém familiar, começou a viajar pelo parque. Qualquer *roadie* que ainda estivesse no palco repentinamente havia desaparecido para dentro das coxias. O volume do som aumentava: a firme e metronômica batida de um coração. Holofotes varreram a plateia, o telão atrás do palco ganhava vida e a pulsação se tornava mais alta. Então, veio a voz: “*I’ve been mad for fucking years*”.[2] Um trecho do discurso de um *roadie* do Pink Floyd gravado quase trinta anos antes no Abbey Road Studios. Ele foi seguido pelo zumbido sinistro de hélices de helicópteros, o som de uma caixa registradora e uma gargalhada cacarejante, antes de tornar-se um longo e histérico grito; o momento de fechamento de “Speak to Me”, a primeira faixa de *Dark Side of the Moon*.

O grito assustador parecia crescer em volume e tonalidade, então foi substituído pelos tranquilos compassos de abertura de “Breathe”. Conforme os holofotes diminuíam e o palco era banhado por luz, o

público conseguia vislumbrar a primeira imagem dos homens em cena. Em um reverso curioso do decreto do Mágico de Oz para “não prestar atenção ao homem atrás da cortina”, os homens eram tudo o que restara. O porco voador e as tomadas aéreas da Battersea Power Station exibidas no telão atrás do palco são ícones do Floyd, mas daquela vez eles falharam em desviar a atenção do público dos próprios membros do grupo. No passado, o conjunto prosperou em seu anonimato. Conforme o sucesso crescia, seus cenários nos palcos também cresciam; sempre desenhados para tirar a atenção do público do visual nada notável dos homens da banda. Por volta de 1980, eles tocaram atrás de um muro especialmente construído, como parte do protesto musical de Roger Waters da natureza desumanizadora na indústria musical. Quando Gilmour persuadiu o “amontoado de velharias” a voltar à ativa nos anos 1980 e 1990, ele, Mason e Wright se somaram a jovens instrumentistas, vibrantes *backing vocals* femininas e um palco no estilo Spielberg repleto de *lasers* cegantes que submergiam os membros originais do conjunto.

Naquela noite, o Pink Floyd parecia curiosamente real. Ele poderia ser qualquer grupo de executivos cinquentões ao final de uma desgastante sexta-feira, ou reunidos na sede do clube esperando que a chuva terminasse e uma partida de golfe começasse, mesmo que seus jeans batidos se contrapusessem às regras do clube. Ao fundo, Nick Mason, com a expressão congelada em algum ponto entre a concentração e o sorriso, tamborilava em seu kit. Autor de um livro recente sobre a banda, Mason tornou-se o membro do grupo de maior visibilidade e experiência com a mídia, embora a sua decisão de ter continuado no Pink Floyd após a saída de Waters tenha levado a uma crise com o amigo que demorou para ser curada. O autonomeado diplomata do grupo (“sou o Henry Kissinger do rock”, ele declarou os jornalistas depois), Mason, também foi vital em ajudar Geldof a montar aquela reunião.

Mason havia desistido de estudar arquitetura em 1966, quando o inexperiente Pink Floyd assinou seu primeiro contrato. Ele sempre

planejou voltar aos estudos, caso a vida de baterista de uma banda de rock não desse certo. Agora, quatro décadas depois, o bigode de morsa e a coroa de longos cabelos escuros que lhe eram característicos no início da década de 1970 há muito desapareceram.

De cara limpa, um pouco empapado, com os cabelos curtos e grisalhos, o baterista de 60 anos estava mais parecido com o arquiteto que ele quase foi. Sua camisa branca até mostrava algumas dobras, sugerindo que acabara de sair da caixa.

À esquerda do palco, Richard Wright curvou-se sobre os teclados, usando uma jaqueta escura de linho por cima de uma camisa branca. Seu outrora comportamento envergonhado certa vez fez com que um observador o comparasse a um "jóquei ex-campeão em uma onda de azar". Na verdade, embora ele próprio não tenha estudado para se tornar arquiteto, Wright ainda tem um ar artístico sobre si, e se parece mais com um astro de rock semiaposentado do que seu companheiro baterista. Músico nato, Wright percebeu que estava relegado ao Pink Floyd, uma vítima de sua própria condescendência e das fortes personalidades que o cercavam. Em 1979, ele sofreu a ignomínia de ser forçado a sair da banda por Roger Waters, sob a alegação de que não estava contribuindo o bastante para a gravação do álbum *The Wall*. Wright viveu um período depressivo e de reclusão antes de voltar a ser lentamente introduzido no grupo sob a égide de Gilmour e, por fim, adquirir um papel firme na banda que ajudou a formar.

De jeans surrado e camiseta preta, David Gilmour olhava imperiosamente a meia distância. Mais do que qualquer um de seus companheiros de banda, Gilmour sempre representou a quintessência hippie da década de 1970: descalço, descontraído, uma porção de seu longo cabelo geralmente metida atrás da orelha para mantê-lo fora do rosto, enquanto fuçava no seu amplificador ou pressionava com os dedos a pedaleira de efeitos no chão. A cabeleira foi perdida na estrada, o que restou foi raspado bem curto,

e a linha da cintura estava mais grossa. Mas Gilmour parecia ter uma confiança ainda maior agora. Segurando sua guitarra, ele cantava letras escritas por seu duro rival, Roger Waters. Gilmour tem sido o único *frontman* do Pink Floyd desde meados da década de 1980. Alvo da maior parte da ira de Waters, ele recebeu dois discos de platina pelo Floyd e fez turnês que quebraram recordes, sem seu antigo parceiro. Ele trocava sorrisos tímidos com Mason e o público, que incluía sua mulher e alguns dos filhos assistindo de um tapume em frente ao palco, porém, mal cruzava olhares com o baixista.

A poucos passos de distância, Roger Waters dominava seu próprio canto. Seu cabelo grisalho ainda relava a gola da camisa azul desbotada. As mangas arregaçadas revelavam um relógio caro que chacoalhava cada vez que ele se movia. Waters não parecia tocar seu baixo com muita veemência. Queixo erguido regiamente, ele fazia caretas e movia a cabeça no tempo da música enquanto dedilhava o braço do instrumento. Sorria com frequência, mas logo colocava os dentes à mostra e o perfil se tornava desconcertantemente agressivo. Apesar dessa característica ameaçadora, Waters parecia encantado por estar de volta ao palco com os mesmos homens que, vinte anos atrás, ele ameaçara com medidas legais. De forma reveladora, enquanto Gilmour cantava, Waters mexia a boca acompanhando as palavras, só para lembrar a todos que assistiam que aquelas eram *suas* canções.

“Breathe” é uma abertura louca, em uma tonalidade grave. A doce imagem da guitarra incitava a multidão a levantar seus isqueiros acima da cabeça enquanto sorrisos iluminados apareciam no rosto daqueles que haviam passado as últimas dez horas amontoados em seus lugares privilegiados, aguardando por aquele momento. Escrita por Waters quando ele tinha 30 anos, “Breathe” define a agenda lírica de *Dark Side of the Moon*; uma lamentosa exploração dos medos e inseguranças do começo da idade adulta, a percepção de que, nas palavras do baixista, “você fica sentado, esperando que a

vida comece, apenas para perceber repentinamente que ela já começou". O fato de ela estar sendo apresentada pelos mesmos homens trinta anos depois parecia torná-la ainda mais presciente.

Com apenas uma palavra de reconhecimento para a plateia, "Breathe" deu lugar a "Money", o *single* que ajudou o Pink Floyd a estourar nos Estados Unidos. Em contraste, a música é um *hard rock* alto e direcionado. A letra se tornou alvo previsível para os que acusavam a condição de multimilionários dos integrantes do Floyd. Mas o assunto é relevante para o Live 8 e, conforme Mason explica, "*sir* Bob queria que a gente a executasse". De qualquer modo, o andamento rápido da canção era ideal para um evento a céu aberto. Gilmour solava incansavelmente, antes que a música fosse dividida ao meio por um solo de saxofone de Dick Parry, o mesmo instrumentista que havia gravado a faixa original, que andava lentamente no palco, parecendo estar se dirigindo ao nono buraco em um jogo de golfe. Em um dueto no final da música, houve um cintilante contato visual entre Gilmour e Waters, que logo depois desaparece.

Nos bastidores, um pouco antes, Nick Mason tinha calculado que haveria por volta de trezentos anos de experiência em rock-n'-roll no palco. Mas o que importava era a experiência de vida do grupo. Como uma pessoa de dentro do Floyd certa vez pontuou, "a música do Pink Floyd é como uma bela garota descendo a rua sem ter ninguém com quem conversar". Para uma banda famosa por sua reserva britânica e pela falta de habilidade em se comunicar entre si fora do âmbito musical, esse rompante de paz trouxe à tona toda a emoção e humanidade escondida em suas canções. De repente, tudo começava a fazer sentido.

No contexto do show daquela noite, "Wish You Were Here" soou exatamente como é: uma canção de amor simples para um amigo que se foi. Gilmour e Waters tocaram violões, enquanto outro conhecido guitarrista base do Floyd, Tim Renwick, saiu das sombras para auxiliá-los. Waters cantou o segundo verso, sua voz mais bruta

e estalada em contraste com o tom suave de Gilmour. A canção foi curta, simples e recebida com entusiasmo. Seu significado e a inspiração não se perderam em meio ao público. É uma música que fala parcialmente sobre um membro original da banda que não estava no palco. A canção de encerramento foi tão inevitável quanto antecipada. Não tocá-la teria sido heresia. “Comfortably Numb” vem de *The Wall*, um álbum conceitual sobre um astro do rock em tortuoso declínio. Dividindo novamente os vocais principais, Waters e Gilmour cantaram *The Wall*, passando por um nirvana macio e alucinógeno antes que Gilmour entregasse o momento recompensador: um solo de guitarra que levou a canção a um clímax grandioso, no estilo Hollywood, do tipo que é imitado de forma pouco hábil por tantas bandas de rock desde então. Imponente, espetacular e comovente de maneira singular.

Expressões antes estoicas se tornaram sorrisos de alívio quando os quatro caminharam até o centro do palco. Waters, com os braços já em volta de Mason e Wright, gesticulou para Gilmour, que parecia desconfortável com o chamado “venha”. Hesitante, o guitarrista permitiu ser abraçado e o Pink Floyd reunido fez um agradecimento. Um cartaz no público capturou o momento: “Pink Floyd reunido! Os Porcos Voaram”.

Às 23h15m, *sir* Paul McCartney entrou no palco para fechar o Live 8. Mas nem mesmo ele foi capaz de desviar a atenção do que acabara de acontecer. Nos Estados Unidos, há especulações sobre lucrativas turnês e a possibilidade de outro álbum do Pink Floyd. Na Inglaterra, o *Guardian*, de forma mais irreverente, disse que, embora os membros da banda “pareçam sócios executivos de uma empresa contábil... vinte e quatro anos depois da última vez que partilharam o palco ainda soam fantásticos”.

Do outro lado do mundo, assistindo à performance deles pela TV, nos bastidores da versão canadense do Live 8, em Barrie, estava Bob Ezrin, efusivo colaborador de longa data do Floyd e coprodutor do *The Wall*. “Fiquei extasiado e, devo admitir, chorei. Então fui

lentamente me dando conta de que todos estavam me vendo assistir ao Pink Floyd."

Para os seguidores da banda, gravadoras, antigos colegas com os olhos marejados, todo mundo, o Live 8 ofereceu esperança de uma reconciliação a longo prazo. David Gilmour rapidamente anulou qualquer especulação. "Para mim, ficou no passado. Está feito. Não tenho vontade nenhuma de voltar àquele ponto", declarou. "Foi ótimo deixar um pouco daquela amargura para trás, mas a coisa não vai além disso."

Antes dos ensaios para o Live 8, a última vez que David Gilmour e Roger Waters estiveram na companhia um do outro foi em 23 de dezembro de 1987 para, nas palavras do guitarrista, "acertar os termos de nosso divórcio". Reunindo-se no barco-estúdio de Gilmour, a dupla finalizou o acordo com um contador e um computador, e estabeleceu as regras de um documento jurídico sobre o uso e a posse do nome Pink Floyd.

Anteriormente, Waters tinha arquivado os processos legais contra Gilmour e Mason, acreditando que o nome da banda deveria descansar em paz após sua saída oficial, em 1985. Por quase vinte anos, Waters havia sido o escritor predominante do grupo, dispondo os conceitos originais por trás de álbuns como *Dark Side of the Moon* e *The Wall*, escrevendo a maioria das letras e, em suas próprias palavras, "dirigindo a banda". Recusando-se a ceder às suas exigências, Gilmour e Mason se elegeram para continuar com o Pink Floyd. Três meses depois desse acordo final, a dupla lançou um novo álbum, *A Momentary Lapse of Reason*, assinando com Richard Wright para tocar na turnê seguinte. Em apenas dois meses, embora tenha sido acusado por Waters de ser uma "falsificação", o álbum ganhou disco de platina, confirmando que a marca Pink Floyd era forte o bastante para suportar até mesmo a perda de um integrante principal.

De fato, não era a primeira vez que a banda perdera um de seus membros. No Live 8, Roger Waters rendeu homenagem ao membro

que não estava presente naquela noite, dedicando “Wish You Were Here” a “todos que não estão aqui, particularmente a Syd”.

Syd Barrett, outrora vocalista principal da banda, guitarrista e sua estrela-guia, deixou a banda e a indústria musical três décadas antes. Enquanto seus antigos colegas de banda tocavam para mais de cem mil fãs no Hyde Park e para uma audiência televisiva de mais de dois bilhões de pessoas em todo o mundo, Syd Barrett estava em casa, no subúrbio de Cambridge. Por vontade própria, Barrett não tinha mais nenhum contato direto com o Pink Floyd nem queria ser lembrado de seu período na banda. Para ele, aquilo já havia acabado fazia muito tempo.

1 “Nós não precisamos de nenhuma educação.” (N. T.)
2 “Fui louco por anos.” (N. T.)

CAPÍTULO DOIS O VERÃO SEM FIM

“Liberdade é o que busco.”

Syd Barrett

Chegou ao conhecimento do público, em 7 de julho de 2006, que Syd Barrett havia morrido. A causa da morte foi câncer pancreático, mas sua saúde já vinha declinando havia vários anos. A família de Syd informou David Gilmour, que repassou a notícia para seus antigos companheiros de banda e outros que faziam parte do círculo do Floyd e amigos. Respeitando o desejo da família de Syd, ninguém da banda falava com ele havia anos. Quando as notícias finalmente se espalharam por todo o mundo na quinta, 11 de julho, fotografias de Barrett apareceram nas primeiras páginas de jornais em todo o globo. Foi uma reação extraordinária e sem precedentes à morte de um homem que por trinta anos não gravara um disco e jamais falara sobre seu período como astro do rock.

Na primavera de 1968, o Pink Floyd tinha se separado de seu cantor original. Na época, David Gilmour, seu amigo de infância, se unira ao grupo para dar alguma estabilidade musical, já que o uso de drogas de Barrett e sua crescente instabilidade mental o tinham tornado um fator deficiente. Em janeiro daquele ano, no caminho para um show, o resto da banda tomou a decisão de não apanhar Syd, uma decisão que teria efeito profundo no resto da vida deles.

Uma semana antes do show no Live 8, o *London Evening Standard* enviou um jornalista à casa de Barrett, em Cambridge, na tentativa de entrevistar o arisco ex-vocalista. Barrett recusou-se a atender a porta. Sua irmã, Rosemary, revelou que havia contado ao irmão sobre a iminente reunião do Pink Floyd, mas ele nada dissera.

“Isso é outra vida para ele”, ela explicou, “outro mundo, em outra época”. O apelido Syd, adquirido naquela antiga vida, fora abandonado. Por muitos anos, Syd voltou a ser conhecido como Roger Barrett.

A casa anônima geminada na St Margaret’s Square, nº 6, em Cambridge, onde Barrett viveu seus últimos anos, revelava muito pouco da identidade de seu único morador. Não havia nada daquela decoração amada por astros do rock de todas as gerações: nenhuma parede amontoada de discos de ouro, para serem vislumbrados pelas aberturas nas cortinas, ou carros esportivos alinhados na entrada da garagem. Ainda que não houvesse nada disso, alguma coisa poderia ser esperada tendo em vista os rumores e meias-verdades sobre o estado mental do proprietário. Barrett vivera lá sozinho desde a morte de sua mãe, em 1991. Jamais se casou ou teve filhos ou qualquer emprego que durasse um período significativo desde que seu *alter ego* deixou o Pink Floyd nos anos 1960.

De vez em quando o mundo exterior tentava colidir com seu universo particular. Fotos da porta azul-marinho eram espalhadas por jornais junto com alguma imagem do próprio ocupante. Pego desprevenido nos degraus de entrada pelos fotógrafos, Syd sempre parecia perplexo, às vezes zangado ou assustado, invariavelmente mal vestido e com uma barriga de meia-idade à mostra. Qualquer vislumbre de sua aparência relaxada dava mais munição à indústria da fofoca sobre Syd Barrett.

Syd passava por essas intromissões sempre que sua vida pregressa se tornava tópico de interesse do presente. Quando o Pink Floyd se reuniu sem a sua presença para tocar no Live 8, foi inevitável que a imprensa caísse sobre ele. Anteriormente, durante o frenesi da mídia em torno de *raves* no final dos anos 1980, Barrett foi considerado pelo *News of the World* como um exemplo legítimo dos perigos de se tomar LSD. Claro, eles sabiam que Syd jamais os processaria. Mas, afinal, quem sabia o que ele poderia fazer?

Vizinhos falavam de gritos mortais rasgando a noite, enquanto outros diziam que o escutavam uivar como um cão. Desde o começo da década de 1990, entretanto, Roger Barrett simplesmente passava seus dias pintando, lendo e pedalando até lojinhas locais. Ele vivia uma existência quieta, embora não totalmente reclusa. Por certo, após cada invasão de sua privacidade, a trilha ficava fria novamente e Syd era deixado em paz, com apenas um ou outro fã que batia à sua porta sem ser convidado.

Entretanto, qualquer que fosse o contexto, as imagens do antigo Syd Barrett que acompanhavam essas exposições nos jornais eram tremendamente convincentes. As mesmas fotos reapareceram após sua morte. Tiradas quase quarenta dias antes, mostravam Syd produzido com suas melhores roupas, cabelo ondulado formando um halo explosivo, olhos ardendo para a câmera, desenhando a imagem do astro de rock condenado, um clichê adotado por incontáveis Syds desde então.

“Ele era alguém que as pessoas apontariam nas ruas”, lembra-se David Gilmour ao falar de seu amigo de infância. “Syd tinha carisma, aquele magnetismo.”

A história partilhada dos três principais protagonistas do Pink Floyd – Barrett, Gilmour e Waters – está irrevogavelmente ligada à cidade de sua juventude. A reputação de Cambridge como um foco de aprendizagem remonta o começo do século XIII. Com a arrebatadora arquitetura de suas universidades e o rio Cam atravessando a cidade, ela retém uma tradicional qualidade inglesa. Mas, como contraponto a qualquer singularidade, a paisagem ao redor da cidade compreende prados acidentados. A atmosfera que se infiltrou na música do Pink Floyd desde o começo. O título do primeiro trabalho do grupo, *The Piper at the Gates of Dawn*, foi tirado de *O vento nos salgueiros*, romance infantil de Kenneth Grahame, de 1908, que se passa às margens de um rio. No capítulo de mesmo nome, dois dos personagens animais embarcam em uma bizarra busca espiritual. “Grantchester Meadows”, um suave

interlúdio tocado por Roger Waters no álbum *Ummagumma*, recebeu o nome da bela área às margens do rio repleta de madeira frondosa, que ruma para o sul da cidade, perto do lar da família de David Gilmour.

Na época em que os três integrantes principais do Floyd vieram ao mundo, Cambridge era, como um dos seus colegas de infância descreveu, “um lugar onde excentricidade licenciada era considerada permissível. Você via todas essas pessoas brilhantes, porém estranhas, como Francis Crick, que descobriu o DNA, pedalando excentricamente pelas ruas”. O pai de Syd era outra figura conhecida e excêntrica, vista com frequência descendo a Hills Road de bicicleta.

O dr. Arthur Max Barrett, conhecido por todos como Max, era professor universitário de patologia e trabalhava no hospital local Addenbrooke. Posteriormente, ele assumiria o mórbido cargo de anatomista em uma universidade. Em seu tempo livre, era pintor amador e botânico, com o privilégio de ter seu próprio conjunto de chaves dos jardins botânicos da cidade. Dono de um talento musical, que seria herado por seu filho, dr. Barrett também era membro da Sociedade Filarmônica de Cambridge.

Ele era casado com Winifred Garrett, bisneta de Elizabeth Garrett Anderson, a primeira física mulher do país, em 1865. Os Barrett tiveram cinco filhos: Alan, Donald, Ruth, Roger (mais tarde conhecido como Syd) e Rosemary. Syd nasceu em 6 de janeiro de 1946, na primeira casa da família, localizada na Glisson Road, nº 60, no distrito de Cherry Hinton, em Cambridge.

Três anos depois, a família mudou-se para uma casa próxima com cinco quartos, no 183 da Hills Road.

A alguns minutos a pé da nova casa dos Barrett, ficava a Rock Road, onde a família de George Roger Waters se estabeleceu quando ele tinha apenas 2 anos de idade. O pai de Roger, Eric Fletcher Waters, havia crescido em County Durham, era neto de um minerador de carvão e proeminente membro do Partido Trabalhista.

Ele se tornou professor e, sendo cristão devoto e opositor consciencioso, recusou-se a fazer parte do surto da guerra. Em vez disso, prestou trabalhos voluntários e dirigiu uma ambulância durante a Blitz, e depois se filiou ao Partido Comunista. Mas na metade do conflito Eric sentiu uma mudança em seu coração e decidiu se alistar para lutar. Por fim, juntou-se ao Regimento da Cidade de Londres, o 8º Batalhão de Fuzileiros Reais, como segundo-tenente.

Precedido pelo irmão John, Roger nasceu em 6 de setembro de 1943. Sua mãe, antes chamada Mary Whyte, era professora escolar. Quando Eric foi mandado para o exterior, Mary mudou-se com os filhos de Great Bookham, em Surrey, para Cambridge, acreditando que eles estariam mais seguros dos bombardeios alemães que caíam sobre Londres. Eric Waters foi declarado desaparecido, presumidamente morto, em 18 de fevereiro de 1944, durante o ataque dos Aliados às praias de Anzio, na costa italiana. Roger tinha apenas 5 meses de vida na época.

David Jon Gilmour chegou ao mundo em 6 de março de 1946. Na época, o lar dos Gilmour era um vilarejo fora de Cambridge chamado Trumpington. A família mudou-se várias vezes antes de finalmente se estabelecer em Grantchester Meadows, nº 109, no distrito de Newnham, próximo ao rio Cam, quando David tinha 10 anos. Seu pai, Doug, e a mãe, Sylvia, se conheceram na Homerton College de Cambridge, onde ambos estudavam para ser professores. Sylvia acabou se tornando editora de filmes e, por fim, trabalhou para a BBC. Doug Gilmour tornou-se professor sênior no zoológico da universidade. O casal teve quatro filhos: David, seus irmãos Peter e Mark, e uma irmã, Catherine.

“Cambridge era um ótimo lugar para crescer”, afirma Gilmour. “Você está em uma cidade dominada pela educação, cercado de pessoas brilhantes. Mas ela também tem o seu coração rural que se espalha praticamente até o centro. Havia excelentes locais para encontrar os amigos.”

Embora Gilmour não se recorde do encontro, ele conheceu Barrett e Waters quando os três foram inscritos por seus pais em um clube de arte que ocorria no sábado pela manhã, na Homerton College. Waters e Barrett cursaram a escola primária Morley Memorial, em Blinco Grove, onde Mary Waters trabalhava como professora. Foi lá que o talento precoce de Syd ficou evidente. Notado por ter o dom do mimetismo, ele e sua irmã Rosemary (conhecida como Rose) dividiram um prêmio por tocarem piano quando Syd tinha 7 anos de idade.

Nick Barraclough, um colega da Morley Memorial, que mais tarde se tornaria músico e comentarista da BBC, lembra-se de Syd como "um belo garoto e artista incrível". Ele conta: "Minha irmã estudava com ele. Ambas 10 ou 11 anos, e foi solicitado que os alunos pintassem suas impressões de um dia quente. A maioria das crianças desenhou uma praia ou um sol. Roger – como ainda era chamado na época – desenhou uma garota deitada na praia de biquíni com um sorvete pingando sobre ela, o que parecia incrivelmente avançado, considerando sua idade".

Os três garotos se esforçaram e passaram pelo teste compulsório dos 11 anos, que dividia os alunos ingleses entre aqueles considerados inteligentes o suficiente para uma educação primária e os que iriam para o moderno sistema escolar secundário. "Meu pai era professor da escola primária", lembra-se Barraclough. "E os dois Rogers vieram até ele em momentos diferentes para serem tutorados para o teste dos 11 anos."

Waters foi inscrito na Cambridge County School para garotos em Hills Road, em 1954. Hoje reinventada como Hills Road Sixth Form College, na época, conforme descrita por um ex-aluno, "a County era uma escola primária que pensava ser uma escola pública, com mestres, quadros feitos de argamassa e sadismo". A escola tinha um recorde de alto sucesso acadêmico, com um resultado similar impressionante à Oxbridge.

Roger tornou-se um esportista notável: jogador do críquete da equipe da escola e zagueiro da equipe de rúgbi. Também se juntou contra a vontade à Combined Cadet Force, passando algum tempo na escola de treinamento naval HMS Ganges nos finais de semana. Parte do treinamento da CCF envolvia prática de tiro ao alvo, da qual ele gostava. Entretanto, embora fosse esperto e espirituoso, sua língua afiada e arrogância o tornavam impopular. Em pelo menos uma ocasião, seus colegas o espancaram. “Acho que era odiado pela maior parte das pessoas que me rodeavam”, admitiu Waters anos depois.

“Rogers estava um ano na minha frente”, lembra-se um companheiro da County, Seamus O’Connell. “Eu era amigo de outro rapaz chamado Andrew Rawlinson, com apelido de Willa, e que era um bom amigo de Roger. Meu relacionamento com Roger era restrito à escola, já que nem sempre ele era agradável, mas ainda nos considerávamos amigos.” Mais tarde, cansando-se da CCF, Roger simplesmente entregou seu uniforme e se recusou a continuar os treinamentos, o que levou a uma dispensa desonrosa. Um colega da County, Tim Renwick, que viria a trabalhar com o Pink Floyd como guitarrista, recorda-se do escândalo: “Eu era alguns anos mais jovem que Roger, mas todo mundo na escola ouviu falar do assunto. Ele causou um rebuliço. Tenho quase certeza de ter ouvido falar que Roger disse a eles que estava saindo por ser um opositor vigoroso do regime militar”.

As experiências de infância de Waters encontrariam seu próprio caminho no tempo por meio da música do Pink Floyd, deixando até mesmo o ouvinte mais distraído em dúvida sobre seus sentimentos em relação a vida na County. “Roger mal tolerava a escola”, disse Mary Waters. “Sua atitude era a de quem pensa: ‘Você precisa seguir com isso e extrair o que puder de melhor’”.

“Odiei cada segundo daquilo, exceto pelos jogos”, explica Rogers. “O regime escolar era muito opressivo. Era tocado em um esquema pré-guerra, no qual você fazia o que mandavam, e não restava

alternativa senão nos rebelarmos. É engraçado como esses caras na escola sempre escolhem o garoto mais fraco. Então as mesmas crianças que eram vítimas de *bullying* dos colegas também sofriam *bullying* dos professores. Era como estar pronto para um combate. Eles iam sempre nessa direção. A maior parte dos diretores era de completos suínos."

"Sempre achei que *The Wall*, do Pink Floyd, fosse sobre os professores do County", diz Nick Barraclough, que seguiu Waters na escola. "O encarregado dela, na época, era um homem chamado Eagling, que é, até hoje, o homem mais assustador que já conheci. Os dois Rogers estavam bem no meio de tudo aquilo."

Por ter estudado após a Segunda Guerra Mundial em um sistema educacional retrógado, dificultado por posturas pré-guerra e mal sintonizado com uma geração curtindo a paz e a relativa prosperidade que não foi dada a seus pais, o final dos anos 1950 foi um período de oportunidades para adolescentes, diferente de qualquer outro até então.

Revoltado com o sistema escolar, Walters posteriormente descreveria um episódio em que manifestou seu desprezo. Decidido a buscar vingança contra o jardineiro da escola por causa de alguma desfeita real ou imaginária, ele e um grupo de conspiradores aliados foram até o orquidário escolar com uma escada portátil e selecionaram a árvore favorita do jardineiro. Depois, morderam todas as maçãs da árvore, tomando cuidado para não remover nenhuma dos galhos. Ao contar o incidente para a revista *Musician*, mais de trinta anos depois, Waters lembrou-se com orgulho de ter "se sentido plenamente realizado" após a elaborada pegadinha.

Três anos atrás de Waters, o progresso de Syd Barrett na County foi marcado por uma paixão primordial pela arte e um interesse vívido por poesia e drama. Também demonstrando um veio antiautoritarismo, Barrett foi capaz de ficar fora de problemas ao ser esperto, boa pinta e, como se lembra Gilmour, "um ótimo cozinheiro, capaz em diversas áreas". Com jogo de cintura para aderir até a

uma linha mais convencional, Syd destacou-se para ser o líder da patrulha Kingfisher, sua tropa de escoteiros locais. Em junho de 1961, aos 15 anos, Syd começou a namorar Elizabeth Gausden (conhecida por todos como Libby), uma aluna da escola primária para garotas de Cambridge. “Na verdade, Syd tinha outra namorada, uma garota alemã muito bonita chamada Verena Frances”, lembra-se Libby. “Mas nós nos entendemos imediatamente. Ele sempre costumava dizer: ‘Você não é a garota mais linda que já encontrei, mas é a mais divertida’. Ele era um garoto maravilhoso. Todos o adoravam.” John Gordon conheceu Syd nas aulas de arte da County. “Ele brilhou desde o primeiro dia. O cabelo dele era mais longo que o de todos. Ele falava o que pensava para os professores e era capaz até de sair da sala de aula se fosse reprimido.”

Com frequência Syd se recusava a usar seu blazer escolar e era conhecido por usar os sapatos sem cadarços, um traço que se manteve até a idade adulta. Encorajado pelos pais, Syd também satisfez sua veia artística que viera à tona, de início, na Morley Memorial, quando participou da leitura de poemas e discursos públicos. Mas sua adolescência seria arruinada. Em 11 de dezembro de 1961, o dr. Barrett morreu. “Seu pai estava doente havia bastante tempo”, diz Libby Gausden. “Ele teve câncer, e o fim foi bastante doloroso. Acho que foi um grande alívio para os filhos, pois ele estava sofrendo muito antes de morrer. Syd era um grande escritor de diários. Cada página tinha um pé e meio de comprimento e ele preenchia todas as linhas. Mas no dia da morte do pai, ele só escreveu ‘Pobre pai, morreu hoje’.”

Muitas pessoas especularam sobre o impacto que a morte de seu pai teve sobre ele. “Syd nunca falava sobre o assunto”, disse David Gilmour, que passou muito tempo com o amigo naqueles anos. “As pessoas dizem que ele mudou com a morte do pai, mas na época era difícil perceber uma grande alteração.”

“Eu não conhecia o pai de Syd nem seus irmãos, então nunca soube muito sobre a postura dos homens da família”, lembra-se John Gordon. “Syd sempre pareceu mais inteligente do que eu, e tinha mais experiência e liberdade, mas, após a morte de seu pai, teve de assumir prontamente mais responsabilidades.”

Quando seus irmãos mais velhos se mudaram da Hills Road, 183, Syd tomou para si o quarto maior na parte frontal da casa, enquanto a mãe deixou os demais cômodos para inquilinos, muitos dos quais estavam frequentando a universidade e incluíam, pelo menos, um membro menor da aristocracia britânica e um futuro primeiro-ministro do Japão.

Se Waters e, até certo ponto, Barrett, cultivavam sinais anti-autoritarismo, de repente passaram a ter uma desculpa pública para tanto. Com a explosão do sucesso de Bill Haley and The Comets, “Rock Around the Clock”, em 1955, a mídia anunciava oficialmente a invenção do adolescente e da trilha sonora destinada a ele: o rock-n’-roll. Dois anos depois, Elvis Presley daria forma e imagem como ícone para esta nova música e serviria de modelo para toda uma geração. O irmão de Syd, Alan, tocava saxofone em um grupo de *skiffle*,[3] e o próprio Syd começou a brincar com um *ukelele*,[4] antes de convencer sua mãe a comprar um violão Hofner.

“Depois da escola, encontrava-me com Syd no corredor e ia até a casa dele, já que ele morava praticamente em frente à escola”, lembra-se John Gordon. “Meu pai era afinador de pianos, mas parte de mim não queria ser como ele, então eu evitava aprender piano e, em vez disso, queria estudar violão com Syd. Ele também tinha algumas gravações americanas e eu tinha um tio que trazia discos de Bill Haley e Eddie Cochran em 78 RPM e 45 RPM. Eu levava tudo à casa de Syd e tentávamos aprender a tocar com eles. Syd estava por dentro de tudo. Hoje todo mundo fala dele como se fosse Bo Diddley, mas ele era muito mais atualizado que ele”.

Waters, com 14 anos, estava na idade ideal para o rock-n’-roll, mas no começo foi cauteloso. Seus gostos musicais pendiam para o

subgênero dixieland de jazz e blues, como Bessie Smith. Ele admitiu depois que gostava de “qualquer coisa, menos rock-n’-roll”. Após ganhar um violão de seu tio, Waters também começou a ter aulas clássicas com uma professora local, mas depois admitiu que desistiu: “Machucava meus dedos e achei difícil demais”.

Enquanto isso, David Gilmour não partilhava nem um pouco da precaução de seu futuro colega de banda com relação ao rock-n’-roll. “Não tenho certeza se *Rock Around the Clock* foi o primeiro disco que comprei, mas deve ter sido um dos primeiros”, ele se lembra (depois revelou que o disco em 78 RPM foi destruído quando um membro da família acidentalmente sentou em cima dele). Gilmour foi muito mais arrebatado pela canção de Elvis Presley “Heartbreak Hotel”, que veio um ano depois. Em casa, a coleção musical de seus pais incluía diversos discos de blues. Como Waters e Barrett, Gilmour também tinha descoberto a Radio Luxembourg, com sua seleção eclética de música que ficava fora da proposta de qualquer outra estação de rádio britânica que existia – “todo tipo de sons estranhos” – e que teria uma influência marcante em toda uma geração de músicos ingleses de rock.

Embora a educação musical de Gilmour já estivesse encaminhada, seu currículo escolar começou aos 5 anos, quando ele foi para um internato. Doug Gilmour decidiu tirar uma licença de seis meses da Universidade de Cambridge e ir para Wisconsin, no Meio-oeste norte-americano, com Sylvia. Os filhos foram estudar na Steeple Claydon, em Buckinghamshire, onde ficaram até o fim do ano seguinte.

“Meus pais se amavam e curtiam a companhia um do outro, mas, para ser honesto, acho que eles pensavam que éramos um inconveniente”, Gilmour disse à revista *Mojo*, em 2006. “Passávamos as férias juntos quando éramos bem pequenos, mas assim que tivemos idade para ser mandados a qualquer lugar, como para acampamentos de escoteiros, jamais passamos feriados juntos novamente.” Anos depois, Gilmour redescobriria cartas e diários da

época, revelando que, mesmo após seus pais já terem retornado a Cambridge, David e seus irmãos permaneceram em Steeple Claydon até o término do ano letivo. “Essas coisas pareciam perfeitamente normais na época. Só mais tarde que você pensa: ‘Espere um pouco, não foi assim tão legal’.”

Aos 11 anos, bem quando Barrett iria para a County, Gilmour retornava a Cambridge e foi inscrito na Perse, uma escola primária para garotos. Situada a poucas casas de distância de onde morava a família de Syd, a Perse era paga e tocada sob rígido regime autoritário. Seus antigos alunos incluíam *sir* Peter Hall, fundador da Companhia Real de Shakespeare e diretor do Royal National Theatre. Desde o século XVII, um quarto dos alunos da Perse era interno, e todos tinham que frequentar aulas aos sábados de manhã, o que contribuía para a atmosfera de, nas palavras de um ex-aluno, “uma escola com pretensão de ser pública”.

Embora fosse naturalmente brilhante, a abordagem de Gilmour com relação aos estudos deixava a desejar. “Eu era preguiçoso”, ele admite. Elvis pode ter sido uma influência inicial, mas foi a chegada de dois irmãos guitarristas que cantavam de forma harmônica e aguda – os Everly Brothers e seu sucesso de 1957, “Bye Bye Love” – que foi fundamental na decisão de Gilmour de aprender a tocar guitarra. “Eu amava os Everly. Quando tinha 13 anos, o filho de nosso vizinho ganhou uma guitarra, mas ele era completamente incapaz no que se refere à música e não tinha nenhum interesse nela. Então eu a peguei emprestada e jamais devolvi. Comecei a tocá-la e meus pais ficaram bastante felizes, tanto que acabaram me dando o livro de cifras de Pete Seeger e um disco. Essas lições elementares foram maravilhosas.”

Quem também estava aprendendo meticulosamente por meio das instruções do manual de Seeger era o amigo de Gilmour, Rado Klose, que, usando seu nome do meio como Bob Klose, iria mais tarde se tornar um dos primeiros membros do Pink Floyd. “David e eu nos conhecíamos desde que nascemos”, diz Klose. “O pai dele

encontrou o meu antes que os dois constituíssem famílias. Não me recordo se David teve aulas junto comigo, mas lembro de nós dois dissecando aquele disco do Pete Seeger e nos remexendo escutando a Radio Luxembourg. Escutávamos um disco e pensávamos: 'Como se toca isso?', e então tentávamos descobrir. O *hit* de 1960 do The Ventures, 'Walk Don't Run', foi um desses. David imediatamente soube como tocá-lo, enquanto nós todos demoramos bem mais."

Klose também era aluno da County: "Naquela época, sua vida ficava totalmente ligada à escola. Syd estava um ano abaixo de mim e Roger Waters um ano acima. Todos tinham gostos musicais parecidos. Por um tempo, fiquei bastante fã de jazz, mas apenas jazz feito até 1935! Ou seja, Django Reinhardt. Roger curtia Jimmy Dufree. Descobrir o blues foi um grande momento de revelação. Lembro-me de ir até uma loja depois da escola e encontrar um disco de Leadbelly. Não sabia o que era aquilo. Apenas tinha gostado do nome, então o cara do balcão me levou até a cabine e deixou que eu o escutasse. E era a essência de tudo o que eu já havia gostado na música, porém mais concentrado".

Enquanto Leadbelly se tornava o predileto de Klose, Gilmour e Waters, este último descobriu que seus interesses musicais não eram apreciados em casa. Aos 12 anos, Roger frequentava concertos de jazz na Corn Exchange local, mas, diferente da mãe de Syd, Mary Waters tinha pouco tempo para música. "Ela dizia não ter ouvido para música", o filho se lembra. "Não tinha interesse real nas artes. Era bastante politizada. Política era mais importante do que todo o resto. Claro que eu não era encorajado para o mundo musical nem em casa nem na escola."

Em 1961, mesmo ano em que Syd Barrett perdeu o pai, o lar de Gilmour atravessou uma convulsão. Como parte do que era comumente conhecido como "fuga de cérebros", pela qual acadêmicos britânicos eram enviados ao exterior para assumir cargos altamente remunerados, Doug Gilmour recebeu uma oferta

da Universidade de Nova York, onde acabou por ser nomeado professor de genética. Ele e Sylvia anunciaram sua decisão de passar um ano lá. O irmão de Gilmour de 10 anos, Mark, foi com eles, enquanto os demais ficaram na Inglaterra; sua irmã Catherine já estava na universidade. David, de 15 anos, foi convidado para ir aos Estados Unidos, mas, já atiçado pelas possibilidades musicais que o cercavam, decidiu ficar em Cambridge, onde foi inquilino de uma família em Chesterton. Deixado sem supervisão, Gilmour facilmente se esgueirava para ir a shows em vez de estudar para seus exames de qualificação.

Waters, Barrett e Gilmour, com seu *background* acadêmico similar, tinham agora pais ausentes e todos estavam buscando independência, seguindo de modo conturbado na direção do que viria a ser o Pink Floyd.

Se Gilmour foi o primeiro a abraçar o rock-n'-roll, seus futuros parceiros não demoraram a procurar um antídoto rebelde à rígida vida estudantil de Cambridge, mesmo sem Elvis para encorajá-los. Se a meticulosa incursão de Waters ao orquidário da Cambridge County se pareceu menos com uma traquinagem do que um simples ato de vandalismo, pouco importa. Como cidade universitária, Cambridge estava perfeitamente pronta para receber a influência de uma nova escola de escritores e poetas alternativos americanos não conformistas, a "geração Beat". Os escritores em questão – Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs – sempre recusaram o título, protestando com frequência: "Três amigos não constituem uma geração". Entretanto, eles partilharam o bastante de uma mesma visão para assegurar a comparação. *Howl and other poems* (1956), de Ginsberg, e *The naked lunch* (1959), de Burroughs, receberam ampla exposição após se baterem contra leis obscenas. Contudo, foi o livro de Kerouac, *On the road*, finalmente publicado em 1957 no começo do julgamento que teve como alvo o *Howl*, que ajudou a estabelecer a enorme popularidade da geração Beat. A história poética de um vagabundo, pegando caronas e

pulando de trens de carga por toda a América, tomando “bolas” e curtindo sexo casual embalado por uma trilha sonora de bebop jazz, tornou-se leitura obrigatória para os adolescentes que cresciam em uma cidade universitária.

A criatividade frenética dos beats, a postura anticonformista e o espírito aventureiro mexeram com Waters e Barrett. Em cartas para sua namorada Libby Gausden, Barrett se entusiasmava com *On the road*. Ao fazer experiências com a própria aparência, ele adotou um uniforme de calças pretas e suéter de pescador, que era popular entre estudantes de arte e fãs de jazz. Em algum momento após a morte do pai, começou a se referir a si próprio ocasionalmente como “Syd, o Beat”, o “Syd” tendo sido extraído de um tal Sid Barrett, um desconhecido baterista de uma banda de jazz que ele conhecera tocando no Riverside Jazz Café.

“Havia na época”, Waters explicou anos depois, “essa ideia de ir para o Oriente em busca de aventura”. Andrew ‘Willa’ Rawlinson acompanhou Waters e outros em várias viagens pela Europa. “Pegamos o carro da mãe de Roger e dirigimos até Istambul pela França, Itália e Grécia”, ele se lembra. “Levamos três meses.” Aos 19 anos, Waters se uniu a Rawlinson e outros em um passeio pelo Meio-oeste. “Fomos em uma ambulância chamada Brutus”, diz Rawlinson. “Não sabíamos nada sobre motores, não colocávamos água e ele explodiu em Beirute. Então nós cinco seguimos caminhos diferentes. Roger pediu carona de volta para sua cidade na Inglaterra.” Foi uma viagem que inspirou sua canção solo de 2003, “Leaving Beirut”, que começa com o verso: “So we left Beirut, Willa and I...”.[5]

Em 1962, o ceticismo de Syd Barrett sobre rock-n’-roll havia diminuído. Seus interesses musicais incluíam agora bandas americanas como Chuck Berry e Bo Diddley, mas também o grupo instrumental The Shadows, uma influência fundamental para qualquer aspirante a guitarrista no começo dos anos 1960. O lançamento do primeiro *single* dos Beatles, “Love Me Do”, em 1962,

e o álbum de estreia *Please Please Me*, um ano depois, deu grande impulso e inspiração à cena musical de Cambridge. Os Beatles eram ingleses, próximos de onde moravam, “mais como nós”, e até mesmo o geralmente cético Waters disse que “as músicas do primeiro álbum deles eram muito boas”. Barrett tornou-se um fã radical dos Beatles e, tendo conseguido sua primeira guitarra elétrica e o Santo Graal dos manuais de aprendizado – o livro e o disco de Pete Seeger –, começou a pensar em montar seu próprio grupo.

Embora Syd e John Gordon passassem seu tempo desvendando a guitarra, a primeira tentativa séria veio com a formação do Geoff Mott and The Mottoes, centrado no gregário vocalista Geoff Mottlow, outro garoto que era ex-Cambridge County e colega de rúgbi de Roger Waters. O grupo tinha um espaço ideal para os ensaios no quarto de Syd, que o recrutava para sessões regulares nos domingos à tarde. Barrett e Nobby Clarke empunhavam as guitarras, Mottlow cantava e Clive Welham tocava bateria.

“É bem possível que, quando Syd e eu começamos, eu não tivesse sequer uma bateria adequada e tocasse em latas de biscoito com talheres”, diz Clive Welham. “Mas comprei um conjunto, comecei a fazer aulas e, na verdade, fiquei muito bom. Nem me lembro de quem era nosso baixista.” Welham tem certeza de que, contrário à maioria dos livros de referência que existem, não foi Tony Sainty, um baixista que acabaria se aproximando de David Gilmour. “Toquei em bandas com Tony depois, mas não com Syd”, insiste Clive. “Havia várias pessoas que costumavam aparecer por lá e dar uma canja. Roger Waters sempre estava na casa de Syd, mas foi antes de ele começar a tocar.”

O repertório dos Mottoes incluía canções de Buddy Holly, Chuck Berry, The Shadows e Eddie Cochran. Anos depois, Barrett diria à imprensa musical que “a banda tocou bastante em festas particulares”, mas a The Mottoes só se apresentou uma vez em um evento pago, em março de 1963, durante uma festa para levantar

fundos para a Campanha de Desarmamento Nuclear, na Friends Meeting House, anunciada com um pôster desenhado por Roger Waters. A conexão era tanto política quanto musical. Roger seguira os interesses de sua mãe em políticas de esquerda ao tornar-se angariador de fundos da Morning Star e também diretor da sessão juvenil do CND local (posteriormente, participou em marchas do CND para Aldermaston). “Todos nos comportávamos se Roger Waters estivesse por perto”, ri Libby Gausden. “Era como um professor entrando na sala. Por ser mais velho, o papel certamente cabia a Roger. Ele tinha uma motocicleta antes mesmo que qualquer um de nós tivesse habilitação e tinha uma jaqueta de couro.” A banda não duraria, mas, em 1965, o grupo seguinte de Mottlow, The Boston Crabs, lançaria um sucesso menor com o futuro Northern Soul clássico, “Down in Mexico”, enquanto Clive Welham se tornaria uma marca no circuito de Cambridge.

Aos 16 anos, os dias de Syd na County estavam chegando ao fim e ele anunciou sua intenção de ir para a escola de artes. Sua mãe trabalhava no escritório da Cambridge School of Art e, para ajudar no progresso do filho, conseguiu que Syd e John Gordon frequentassem aulas extracurriculares aos sábados pela manhã. O esforço da dupla compensou, e no verão de 1962 os dois se inscreveram na escola onde Syd, estudando arte e *design*, permaneceria pelos dois anos seguintes, atravessando o período escolar e deixando uma impressão duradoura em professores e alunos.

“Syd tinha forte personalidade”, lembra-se um companheiro estudantil, John Watkins. “Falo isso da forma mais gentil possível, mas ele também tinha uma boca grande. John Gordon dizia que era provavelmente porque o pai dele havia morrido. Mas Syd realmente levava a coisa aos extremos. Ele não levava desaforo para casa e estava sempre fazendo besteiras.”

Situada na East Road, a Cambridge School of Art foi fundada no século XIX. Ronald Searle, o cartunista e ilustrador da popular série

de livros St Trinian, foi aluno lá, assim como os criadores do Spitting Image, Peter Fluck e Roger Law.

"Syd parecia um cigano espanhol", diz Richard Jacobs, um aluno da turma de ilustração de Barrett. "Depois, ele passou a dizer que a avó *era* cigana. Não estou certo se nós realmente acreditávamos nele. A primeira vez que o vi foi no verão de 1962, e ele carregava um violão e vestia Levis. Fiquei muito impressionado. Isso foi quando a roupa do resto de nós ainda era muito careta. Havia uma sala comunitária na área do porão da escola e Syd parecia dominá-la nos intervalos. Estava sempre sentado no peitoril da janela, tocando. Ele costumava cantar uma antiga canção – 'just because my hair is curly, just because my teeth are pearly . . .'." ("Shine", uma melodia de jazz de 1910, gravada depois por Ella Fitzgerald e Louis Armstrong.)

A escola também fez com que Barrett retomasse contato com David Gilmour. Como os pais de Gilmour tinham brevemente retornado dos Estados Unidos, David estudava agora línguas modernas na Cambridge School of Technology, bem ao lado. Como se lembra John Watkins, ele parecia passar a maior parte de seu tempo nas aulas de arte. "Muitos de nós que tocavam guitarra ou, no meu caso, que mal tocava guitarra, começamos a nos encontrar na hora do almoço na escola de arte", diz Watkins. "David começou a participar e a passar cada vez mais tempo conosco. Antes de Cambridge, eu estava no Egito e Cipre, então não sabia o que acontecia na cena musical inglesa. Tinha um violão e comecei a pegar algumas coisas com Syd, que me deu umas aulas, e estava sempre assediando Gilmour para aprender novos acordes. Os Beatles mal haviam começado, Syd tinha acabado de aprender algo como "Twist and Shout" e Dave me apresentou a Dylan." Gilmour havia descoberto o músico norte-americano quando seus pais voltaram dos Estados Unidos com uma cópia de seu último álbum.

"De todas as vezes que o encontrei por lá", diz Stephen Pyle, outro aluno, "jamais vi Gilmour sem um violão na mão. Ele já era

muito focado, mesmo naquela época.” Enquanto Gilmour parecia um professor mais confiável para ensinar novos acordes, Syd era especialista em truques mais selvagens. “Ele assumiu aquela abordagem experimental de tocar”, lembra-se outro colega de Cambridge, David Gale. “Certa vez, em seu quarto, Syd pegou um isqueiro Zippo, que ele dizia ter ganhado de um militar americano, e correu com ele, de cima a baixo, pelo braço do violão. Acho também que alguém tinha um Zippo com uma caixinha de música dentro, que tocava algumas notas, e ele o deslizou pelo braço de uma guitarra amplificada, obtendo aquele efeito sideral, mas com a caixinha de música ressoando junto – que foi o tipo de coisa que Syd acabou fazendo no Pink Floyd.”

Na sala de aula, Syd era conhecido por sua sagacidade. Um professor costumava ter sua apresentação de slides nas aulas de história interrompida, quando Syd levava a classe para fora, pulando pelas janelas de trás em meio à sala escura, e voltava pela porta da frente, garantindo um fluxo constante de alunos reaparecendo. Em outras ocasiões, ele escondia seu violão sob a mesa e começava a martelá-lo com o pé, enfurecendo o professor, que não entendia de onde vinha o barulho.

“Recordo-me de Syd ser rebelde e obstinado com seus tutores”, diz Richard Jacobs. “Ele gostava de fazer uma cena e explodia em meio a um bate-papo no corredor. Tinha essa coisa de não suportar que lhe dissessem o que fazer. Certo dia, todos íamos a uma excursão e, por algum motivo, Syd se recusou a entrar no carro. Não sei por quê. Ele não disse. Ele simplesmente tinha essas birras. De certo modo, era algo bem feminino.”

John Watkins também observou a dinâmica pouco convencional no lar dos Barrett: “Syd havia se tornado o homem da casa após a morte do pai. Ele amava a mãe, mas era bastante engraçado e muito rude com ela. Acho que ele a desafiava para ver até onde podia ir. Em casa, seu quarto era seu domínio. E se a mãe lhe

levasse uma xícara de chá, ele começava a gritar: ‘Saia do meu quarto, mulher!’”.

“A mãe de Syd, Win, era uma mulher maravilhosa e de bom coração”, lembra-se Libby Gausden. “Ela sempre via o lado bom das pessoas, motivo pelo qual Syd pôde se safar de um assassinato. Também era mais velha que todas as outras mães. Ela teve os irmãos de Syd, Don e Alan, muito cedo. Don estava na RAF – Força Aérea Real –, e Alan era acadêmico. Ambos estavam carecas aos 30 anos! Syd era bastante diferente do resto da família. E continuou sendo mesmo após a morte do pai, que passou a vida *sempre* centrado nos estudos. Então Syd permanecia livre o tempo todo para fazer o que quisesse.”

Fora das sessões musicais da hora do almoço, a abordagem de Syd à arte era com frequência errática, mas costumava dar resultados. Para a frustração dos demais, Syd passava mais tempo pintando no quintal do que na faculdade, mas, quando tinha uma avaliação iminente, podia aparecer no último instante com uma obra-prima. “Em um minuto, suas imagens poderiam ser figurativas e, no seguinte, abstratas”, lembra-se John Gordon. “Ele estava sempre experimentando, tentando estilos diferentes. Em algum lugar, tenho uma foto em preto e branco que tirei no quintal dele. Syd segura um quadro quase tão grande quanto ele próprio, e é abstrato, com cores escuras, ocre, um pedaço de tecido – possivelmente uma camisa – jogado contra a tela, com tinta espalhada por todo o lugar.”

A essa altura, o comportamento de Syd ainda era visto como nada além de leve excentricidade, e seu uso de drogas estava longe de ser público.

“Syd amava sua *cannabis*”, diz Libby Gausden. “Era uma época em que ainda se podia fumar nos fundos de um ônibus – e ele o fazia. Nunca fumei. Nenhuma garota de Cambridge fumava na época, embora acho que isso tenha mudado quando algumas delas foram para Londres.”

“Nunca vi Syd fumando um baseado, mas sabíamos que rolava”, diz John Gordon. “Saí de casa quando fui para a escola de arte e, apesar de eu nunca ter curtido um baseado, meu *flat* na Clarendon Street era um ponto de encontro onde as pessoas passavam para fumar. Era um daqueles lugares onde você acordaria no meio da noite e encontraria pessoas assando cascas de banana no forno e tentando fumá-las. Havia um monte delas que costumava aparecer, incluindo dois jovens, Pip e Emo, que acabaram trabalhando para o Pink Floyd. Eles apareciam a qualquer hora do dia ou da noite.”

Ian Carter, conhecido como Pip, era, nas palavras de um conhecido, “um garoto selvagem de Fens”, com um sotaque anglicano oriental que às vezes o deixava incompreensível para quem não fazia parte de seu círculo restrito de amizades. Como outros na rede de associados do Pink Floyd, Carter engordaria a quantidade de *roadies*, empregado como iluminador (embora fosse descrito depois por Nick Mason como “um dos mais espetaculares ineptos de todos os *roadies*”).

Iain ‘Emo’ Moore é lembrado por outro de seus contemporâneos como “um cara careteiro, gesticulador e maluco, com a maioria dos dentes faltando”. Como seu amigo, Pip, Emo se tornaria um confidente próximo de Syd Barrett e David Gilmour. Nos anos 1970 e começo dos 1980, trabalhou como porteiro para Gilmour e sua mulher Ginger. Ator ocasional, chegou a aparecer em diversos videoclipes e teve uma aparição “piscou, perdeu” no filme do Pink Floyd, *The Wall*, fazendo o papel de padrinho do personagem interpretado por Bob Geldof. Sem fazer mais parte do círculo íntimo de amizades de Gilmour, ele vive agora uma vida bem mais tranquila na costa sul da Inglaterra.

“Pip e Emo nutriram Syd, e depois David”, explica um de seus pares. “Eles tomavam conta dos dois, mas também aproveitavam os benefícios daquela amizade, especialmente com David Gilmour.” No caso de Pip, isso significaria vários cursos de reabilitação para

viciados em drogas, pagos pelo guitarrista do Floyd, enquanto Emo aproveitava as consultas no dentista de Gilmour.

“Todo mundo na cidade conhecia Pip e Emo”, ri John Gordon. “Na época, eles eram *mods*, sempre bagunçando com *scooters* e vagabundeando em volta da loja de música Miller. Se você assistiu ao filme *Quadrophenia*, os dois eram como o personagem interpretado por Phil Daniels, enquanto Dave e Syd eram como o personagem de Sting, o cara legal.”

“Conheci Syd quando tinha 16 anos e comecei a sair com Dave um ano depois”, diz Emo, que na época trabalhava no pátio de carvão de Cambridge. “Costumava ir até a casa de Syd para fumar um baseado diariamente. Dave conhecia todas aquelas pessoas da escola, mas não conhecia ninguém da classe trabalhadora como eu. Frequentei uma escola horrorosa e não aprendi coisa alguma. Mas nos demos bem, por que eu queria ser mais parecido com Dave, e acho que uma parte de Dave gostaria de ser mais como eu. Seus pais estavam sempre exigindo dele, e ele queria se livrar de tudo aquilo. Por outro lado, eu queria que exigissem de mim e que me dessem todas as coisas que ele havia recebido.”

Entre outros conhecidos de Emo, havia Nigel Lesmoir-Gordon, ex-aluno da escola pública Oundle, alguns anos mais velho que Emo e, na época, vivendo em Cambridge com a mãe divorciada. Em Oundle, Lesmoir-Gordon produzira concertos, incluindo uma aparição do trompetista de jazz Humphrey Lyttelton. Em Cambridge, ele faria uma série de leituras de poesia no segundo andar do *pub* Horse and Groom e era, nas palavras de uma pessoa de Cambridge, “terrivelmente hipocondríaco, mas com o benefício de se parecer com um jovem Alain Delon”.

Syd Barrett intrigava Nigel. “Eu ia na casa de Syd naquelas sessões de domingo”, ele se lembra. “Syd era mais jovem que nós. Mas todos tinham interesse nele por conta de sua aparência extraordinária e pelo fato de ele ter aquela estranha e carismática qualidade.”

Ao redor de Lesmoir-Gordon, havia uma turma de garotos hipocondríacos que eram alunos da County e da Perse, incluindo, entre outros, Andrew Rawlinson, Paul Charrier, David Gale, Seamus O'Connell, Dave Henderson, John Davies, John 'Ponji' Robinson, Anthony Stern, o futuro *sleeve designer* do Pink Floyd, Storm Thorgerson e o escritor Nick Sedgwick, cujo livro de 1989, *Light blue with bulges*, daria uma pequena ideia das experiências vividas pelo autor e seus amigos em Cambridge naquela época.

"Syd sempre achou que Dave Gale era muito molecão, mas adorava Nigel Gordon", lembra-se Libby Gausden. "Acho que todos pensavam que éramos um bando de crianças, por sermos um pouco mais jovens. Mas todos eram grandes admiradores de Syd."

Os lugares favoritos do grupo incluíam a loja de música Miller, os cafés El Patio e Guild, o *pub* Criterion (conhecido como "o Cri"), o Dorothy Ballroom e vários pontos ao longo do rio Cam. Entre 1963 e 1965, como se lembra John Davies, "nos transformamos de garotos de escolas em *beatniks* aspirantes", trocando uniformes escolares por camisas de gola polo pretas e jaquetas de couro, escutando Miles Davis, dirigindo Vespas e fumando aquela erva comprada de fuzileiros norte-americanos nas bases vizinhas da força aérea em Lakenheath e Mildenhall.

"O El Patio foi um dos primeiros cafés", explica Anthony Stern. "Eu cabulava aula na Perse para trabalhar lá lavando pratos, pois queria ser rebelde. A ideia de crescer de forma normal estava fora de cogitação; então passávamos bastante tempo fazendo coisas que pudessem irritar nossos pais. Foi assim que desenvolvemos essa fascinação pelo blues. Era um apelo do aspecto rebelde. Ah, ótimo! Outra maneira de apunhalar nossos pais."

"Em 1962, estávamos curtindo Jimmy Smith", explica Storm Thorgerson. "Então, 1963 trouxe baseados e rock. Syd foi um dos primeiros a se apaixonar por Beatles e Stones. Ele costumava levar seu violão e tocar em festas."

“Eu era alguns anos mais velho que Syd na Perse”, recorda-se David Gale. “Na época, tinha 16 anos, e Syd e eu éramos apenas conhecidos. O negócio naqueles dias era parecer boêmio, o que Syd fazia muito bem. Havia duas ou três panelinhas que desciam o rio durante as férias escolares. Cada uma tinha seus pontos favoritos, mas rolava comércio entre as galeras. Ficávamos em Mill Pond, próximo a dois *pubs*, o Mill e o Anchor. O pessoal do Storm costumava ficar um pouco mais além, próximo às áreas de banho masculino em Sheep’s Green, onde havia ribanceiras e salgueiros. O que fazíamos era alugar um barco em um dos estaleiros em Mill e descer até Grantchester Meadows.”

Aubrey ‘Po’ Powell formaria a empresa de *design* Hipgnosis juntamente com Storm Thorgerson. Ele havia sido educado na King’s School, em Ely, e conhecera os rapazes da County e da Perse, Storm e David Gale, durante jogos interescolares de críquete e rúgbi.

“Mais tarde”, lembra-se Po, “tivemos um amigo em comum em Cambridge, um traficante que vinha de Liverpool chamado Nod. Por meio dele reencontrei esses caras.” Ao sair da escola, ele alugou um pequeno quarto na mesma casa da Clarendon Street onde John Gordon vivia. “Lá, havia dezenas de pessoas entrando e saindo a toda hora”, ele relata. “A irmã do comediante Peter Cook, Sarah, tinha o *flat* no porão, então costumávamos andar com ela. A casa da mãe de Storm era perto, na Earl Street, e havia um pequeno terreno onde costumávamos nos reunir.”

A mãe de Storm Thorgerson, Evangeline, era professora e oleira na Ely, uma escola primária para garotas, além de amiga de Mary Waters. Ela havia se divorciado do pai de Storm e, como Syd, Storm vivia o dia a dia de um lar sem pai. Ele passara a juventude na altamente liberal Summerhill Free School, em Suffolk, um estabelecimento que posteriormente foi rotulado pela mídia como “a escola faça o que quiser”. “Isso significava que Storm sempre parecia incrivelmente à frente de sua idade”, lembra-se um colega.

“Storm costumava fazer filmes, usando amigos como atores”, diz Anthony Stern. “Ele fez um que se chamava *The Meal*, filmado na casa de meus pais. Era uma fantasia surreal e, a certa altura, Nick Sedgwick é ‘comido’. Então lá estava o corpo seminu de Nick deitado na mesa de meus pais, o que levantou muito falatório em casa e muitos ‘pelo amor de Deus, Anthony, o que você está fazendo?’”

Além de famílias acadêmicas, muitos membros do grupo tinham outra coisa em comum. O pai de Storm, assim como o de Nigel, era separado da mãe. Enquanto isso, Syd, Roger Waters e John ‘Ponji’ Robinson haviam perdido seus pais. Como explica John Davies, “havia vários de nós que eram física ou emocionalmente carentes. Ou ambos”.

“Quase todos tinham pais que foram para a Segunda Guerra Mundial”, elabora Anthony Stern. “Meu pai sofria de uma completa inabilidade de falar sobre suas experiências na guerra. Somado a isso estava o fato de que em Cambridge você era cercado por esse enorme peso histórico e todas aquelas pessoas brilhantes. Meus pais também eram acadêmicos na St John’s College. Portanto, como filhos de acadêmicos, tal qual Syd, crescemos com a sensação de que nada que fizéssemos seria considerado bom o bastante. Acho que muitos sofriam do que é chamado agora de ‘síndrome de Cambridge’.”

Deixado por conta própria, o quarto de Storm Thorgerson na Earl Street tornou-se, como um frequentador descreveu, um “posto de gasolina” para os aspirantes a *beatniks*. “O maior evento da noite era ir até o canto de Storm”, explica Emo. “Você podia colocar dez pessoas no quarto dele e todas ficavam sentadas no chão, fumando e tentando não acordar a mãe dele que dormia na porta ao lado.”

“Storm tinha aquele quarto maravilhoso”, confirma Po. “Era coberto de grafites e montagens de imagens surreais tiradas de revistas, e aquele tipo de coisa era absolutamente inédito na época. Mas o quarto de Syd também era fantástico. Era cheio de pinturas,

pequenos modelos de carros e aeroplanos, e todo tipo de coisas associadas a um típico estudante de arte. Certo dia, cheguei lá e havia este enorme dodecaedro, em torno de oitenta polegadas, feito de madeira de balsa, e outro, com nove polegadas de diâmetro, e outro menor, todos pendurados no teto. Ele próprio havia feito aqueles modelos absolutamente perfeitos."

Po era muito intrigado também pelos modos e aparência de Syd. "Guardo uma memória dele em seu quarto, descalço, parado de uma posição estranha, na ponta dos pés, como se estivesse pairando, com o cabelo pendente e um cigarro na mão. Era quase um elfo. Ele tinha um estilo de se vestir incrivelmente artístico. Ele aparecia no *pub* usando uma camisa *matelot* azul e branca, parecendo ter acabado de sair de Montparnasse na década de 1920. Ainda assim, Barrett podia ser tão elusivo com seus antigos colegas de escola quanto era com os novos companheiros da escola de arte."

"Ele podia estar com uma multidão e então, de repente, desaparecer – sumia", afirma Po. "Não dizia para onde ia e, mais tarde, estava com outra multidão de pessoas e ele de repente aparecia. Não acho que era deliberado. Acho que ele ficava facilmente entediado e gostava de dar um tempo e ir fazer suas coisas. Ele tinha um ótimo senso de humor, mas podia também repentinamente se retirar de qualquer coisa. Em um instante estava sentado em um quarto, ficando chapado, e no minuto seguinte desaparecia."

Libby Gausden se lembra dos atos de desaparecimento de Barrett: "Em vez de ir a todos os eventos para os quais éramos convidados, ele ia embora e simplesmente se sentava nas colinas Gog Magog. Assim que comprou seu primeiro carro, sempre me levava ao rio e às colinas, o que na época eu achava extremamente tedioso. Mas Syd curtia natureza, quando a moda era não curtir."

No final de 1962, David Gilmour entrou para a banda The Ramblers, que já incluía o guitarrista base John Gordon e o ex-

baterista da Mottoes, Clive Welham. “Éramos uma banda semiprofissional, tocando e ganhando com isso”, diz Welham. “Dave chegou com muita disposição. Eu já o tinha visto tocar em torno de um ano antes e, na época, ele não era tão bom, mas dava para notar que havia se dedicado muito desde então.”

“Dave e Syd eram dois caras do tipo que não se pode perder”, lembra-se Rick Wills, que tocaria baixo em um dos grupos posteriores de Gilmour. “Eu costumava trombar com Dave na loja de música de Ken Stevens. Nós dois ficávamos testando guitarras e sendo um estorvo. Dave tinha um ar de arrogância às vezes, um ar de ‘sabe tudo’. Syd tinha uma aparência que era só sua. Para ser honesto, nunca o levei a sério. Ele era um desses tipos de artista que andavam por aí com um LP de Bob Dylan debaixo do braço. Não era um roqueiro de verdade, eu pensava.”

Entretanto, outros, incluindo Mick Jagger, discordam. Libby Gausden acompanhou Syd a um show do Rolling Stones em um Village Hall, na cidade próxima de Whittlesey. “Acho que era algo para o qual os Stones haviam sido contratados antes de ficarem famosos”, diz Libby. “Depois do show, Mick Jagger passou por todos que estavam na multidão e veio até nós. Lembro bem porque ele tinha aquela horrível voz impostada e, sendo de Cambridge, nós todos falávamos corretamente. Ele ficou perguntando sobre minhas roupas, mas também estava fascinado por Syd. Achou que Syd se parecia com um Bill Wyman jovem – o mesmo cabelo escuro, bastante magro.”

Em um show de Bob Dylan no Festival Hall de Londres, a *designer* de moda Mary Quant fazia parte do público e, como Libby coloca, “estava muito na onda de Syd”. Lá em Cambridge, mulheres mais velhas que eles compareciam nas festas, ficavam encantadas com Barrett e davam seu telefone a ele. “Ele costumava ligar”, admite Libby, “mas ambos escutávamos o que elas tinham a dizer e dávamos risada quando combinávamos de encontrá-las e então não aparecíamos.”

Ao mesmo tempo, Gilmour também tocava com outro grupo, The Newcomers, anteriormente Chris Ian and The Newcomers, até que Chris Ian saiu e o vocalista Ken Waterson assumiu. “Dave tinha uma guitarra Burns porcaria e um lixo de amplificador, mas era possível ver que ele acertava a mão até mesmo só com isso; ele era muito bom”, afirmou Waterson.

Com as tarefas de Syd Barrett na Cambridge School of Art terminando, seus planos futuros ainda envolviam mais arte do que música. “Mas sempre achei que ele só fazia sua pintura enquanto esperava que algo mais acontecesse com a música”, diz Libby Gausden.

No verão de 1963, Syd viajou a Londres para uma entrevista na Camberwell School of Art, ainda que isso significasse perder um show dos Beatles. O sacrifício compensou e ele foi aceito. “Syd queria desesperadamente ir para a escola de arte de Chelsea, mas não conseguiu entrar”, revela Libby. “Então ele descobriu que Camberwell era ainda mais inovadora”. Naquele verão, ele e Anthony Stern fizeram uma exibição de seus trabalhos no mezanino do *pub* Lion and Lamb, em Milton. Agora, estudando na St John’s College, Stern tinha conseguido o uso de um espaço para estúdio com o reitor da instituição vizinha, Kings College. “Eles eram amigos do meu pai, então consegui muitos privilégios”, diz Stern. “Ter aquela sala me deu outra chance de escapar dos meus pais e também a oportunidade de conhecer garotas.”

Infelizmente, a exposição não foi bem-sucedida. “As pinturas de Syd eram abstratos selvagens de óleo sobre a tela; as minhas eram tentativas patéticas de surrealismo psicótico. Não vendemos nada.” Entretanto, o estúdio de Stern seria um abrigo onde Barrett poderia se refugiar. “Syd e eu passamos muito tempo lá dentro, tendo conversas sem fim sobre a natureza dos filmes, arte e música. Havia um homem no Kings College chamado Reg Gadney, que fazia caixas luminosas em seu quarto. Ele nos mostrava aquelas coisas – como enormes telas de televisão por trás das quais havia uma série

de dispositivos mecânicos e projeções de luzes. Era o tipo de ideia que, depois, passou a fazer parte do psicodelismo, e que o Floyd usava para iluminar seus shows. Syd e eu ficávamos fascinados."

Syd havia feito anteriormente experiências, usando luzes caseiras, com seu amigo da escola de arte John Gordon. Quando John se mudou para um *flat* na Clarendon Street, ele e Syd se deliciavam em projetar imagens nas janelas da casa do outro lado da rua. Por meio de Anthony, Syd faria contato com outro aspirante a artista naquele ano. Recém-formado na universidade, Peter Whitehead alugava um estúdio na Grange Road de Cambridge. Posteriormente, como cineasta, ele faria a filmagem definitiva da época de Syd no Pink Floyd. Por ora, contudo, Barrett e seus amigos músicos eram apenas "o grupo sem nome" que ensaiava na sala próxima de seu estúdio. "Acho que Syd estava tendo um caso com a filha de um dos donos da casa", afirma Peter hoje. "Quanto mais alto seu grupo ensaiava, mais alto eu colocava meus álbuns de Bartók, Janáček e Wagner. Não gostava de música pop. Quando Syd descobriu que eu era pintor, costumava passar, bater papo e perguntar o que eu estava escutando. Não imaginava que nossos caminhos se cruzariam novamente."

No outono, Barrett mudou-se para Londres e começou seu curso de graduação em Camberwell, onde é lembrado como estudante entusiasmado e singular, surpreendendo os professores e outros alunos com sua insistência em usar o pincel de mesmo tamanho para todas as pinturas. Entre suas composições durante o verão de 1964, estava um retrato da cantora pop Sandie Shaw, o qual ele gentilmente enviou para a gravadora dela, sem obter nenhuma resposta. Londres era excitante, mas viagens regulares de volta para Cambridge o deixavam em contato com seus antigos parceiros.

De volta ao lar, Andrew Rawlinson havia se envolvido com a encenação de alguns "acontecimentos" na Round Church, que contavam com a participação do público. No mesmo espírito, Rawlinson comprou um grande mapa-múndi, traçou os contornos de

cinquenta países em folhas de papel e as enviou a outras pessoas com quem tinha alguma sintonia, com a mensagem: “Decore isso da forma que gostaria e envie de volta para mim”.

Syd recebeu a Rússia, a qual ele prontamente pintou de azul e devolveu. Depois, enviou a Rawlinson um livro que tinha montado chamado *Fart enjoy*. Com sete folhas de cartão unidas por fita, seu conteúdo incluía recortes de poemas, rabiscos, imagens tiradas de revistas, uma possível carta falsa chamada “Dear Roge” (“como o grupo teve sucesso na Essex?”) e a foto de uma modelo com os seios de fora rabiscada com as palavras “trepe, chupe e lamba”. Rawlinson a descreveu como “uma mistura do austero beirando o abstrato com chamas caprichosas”.

Mas, por mais comprometido que Syd tenha sido com sua arte, ele ainda era atraído por suas antigas assombrações musicais em Cambridge. Durante as férias de verão, começou a tocar guitarra com The Hollerin’ Blues (às vezes conhecida como Barney and The Hollerin’ Blues), durante uma viagem de volta a Cambridge. Lá, ele travou contato com um jovem de 16 anos de idade, Matthew Scurfield, meio-irmão de Ponji Robinson e amigo de escola do gaitista da The Hollerin’ Blues, Pete Glass.

Scurfield viria a se tornar ator de teatro, cinema e TV. “Meu pai era o que se poderia chamar de ‘socialista romântico’, e me enviou a uma escola secundária moderna bastante crua de Cambridge”, ele diz hoje. “Não passei no teste dos 11 e quase fui mandado para fora. Minha tia era uma psiquiatra muito proeminente na área e acabei no Criterion, traficando comprimidos que apanhava do armário de remédios dela.”

Por meio do que Matthew descreve como “o tráfico de contrabando médico”, ele conheceu Pip e Emo, que o apresentaram a Syd certa noite no Criterion. “Tivemos uma conexão imediata porque ambos tínhamos interesse em teatro, e Syd e eu descobrimos que os dois haviam construído nosso teatro modelo. Ponji e eu nos tornamos bons amigos dele. Eu nem sabia que ele

era músico até que um dia fui ver The Hollerin' Blues em algum lugar, como o Dorothy Ballroom, e lá estava Syd, na guitarra. Ele não era o melhor instrumentista do mundo, mas certamente havia uma aura em torno dele."

No começo de 1965, a The Hollerin'Blues tornou-se Those Without, e Syd estava de volta, tocando guitarra nas férias. "Fizemos alguns de nossos melhores shows com Syd na University Cellars e no Victoria Ballroom", recorda-se o baterista Stephen Pyle. "Ele visitava Londres e estava encantado com uma nova Fender e um amplificador Vox. O *single* dos Kinks, 'You Really Got Me' tinha sido lançado, e Syd ficou fascinado, tocando-o repetidamente durante os ensaios da banda."

Enquanto isso, David Gilmour fazia seus próprios planos. Se ele fosse qualificado em todos os seus testes, teria de ir para a universidade, o que o levaria para longe da cena musical. Gilmour escolheu largar seus exames no meio do caminho. Àquela altura, seus pais haviam retornado permanentemente para os Estados Unidos e ele morava sozinho em um *flat*, em Mill Road. Também ajudara a formar uma nova banda, Jokers Wild, que havia crescido em torno de Gilmour, John Gordon e Clive Welham.

Enquanto Syd viajava para Londres, Gilmour ficava no mesmo lugar. O ponto forte da Jokers Wild eram harmonias em cinco vozes. "Nós nos juntamos em primeiro lugar porque todos podiam cantar", diz Welham. O *set* deles era centrado em músicas do The Four Seasons, Sam and Dave e The Beach Boys, tocadas em tantos clubes, festas e bases vizinhas da força aérea quantos possíveis, incluindo uma noite fixa de quarta-feira no Les Jeux Interdits, um clube no Victoria Ballroom de Cambridge, popular entre os estudantes estrangeiros de faculdades vizinhas. "Acho que numa época todos nós tínhamos namoradas estrangeiras", lembra-se Clive.

A formação original incluía Gordon, Welham, o tecladista e saxofonista Dave Altham, e o baixista Tony Sainty, depois

substituído por Rick Wills ou pelo irmão de David, Peter. Gilmour podia ser tímido e modesto, mas sua aparência o fazia ser notado. “Dave estava sempre mais limpo do que Syd”, lembra-se John Gordon. “Ele tinha uma aparência de universitário, um estilo americano de se vestir – um pouco prepotente – com Levis branca. Caía bem com as mulheres.”

“Todas as meninas caíam aos seus pés”, diz Christine Smith (anteriormente Bull), que encontrou a banda pela primeira vez, quando tinha 17 anos, em Cambridge. “Costumávamos chamá-lo de Adonis.” Com os pais de Gilmour fora, a família de Christine recebia David e Peter em sua casa, incluindo na véspera de Natal, “quando eles levavam seus violões e nos divertiam por horas”.

Um anúncio pessoal em uma revista pop de meados dos anos 1960 chamada *Rave* dá uma ideia da popularidade de Gilmour na época. Colocado pela amiga de escola de Libby Gausden, Vivien Brans (conhecida pelos apelidos Twig e Twiggy), dizia: “Em junho passado encontrei um garoto chamado David Gilmour em Cambridge. Ele tocava na banda Jokers Wild. Disse que planejava ir para Londres e sempre vestia jeans azuis com remendos. Se alguém souber onde ele está, por favor, diga-lhe que escreva para a garota de longos cabelos loiros que empurrou sua van na Guest Road para que desse partida. Diga que Vivien está ansiosa para ter notícias dele, se ele se lembrar dela” (Vivien já havia saído com Barrett e, depois, se encontraria com Gilmour outra vez).

A crescente reputação do guitarrista foi suficiente para chamar a atenção do empresário dos Beatles, Brian Epstein, que enviou um caça-talentos até Victoria Ballroom. Epstein decidiu não assinar com ele, mas, com sua fama, Gilmour era o mais óbvio substituto para qualquer músico no circuito. Hugh Fielder, agora crítico musical, cantava na época na banda de Cambridge The Ramblin’ Blues, e contratou Gilmour quando o guitarrista de sua própria banda saiu, no último minuto, antes de um show em uma escola para garotas, em 1965. “Nós já tivéramos garotas gritando para nós antes”,

recorda-se Fielder, “e realmente não queríamos perder aquilo tudo. Gilmour era fantástico.” Só havia um problema: “Infelizmente, ele cobrava tanto por seus serviços quanto recebíamos pelo show inteiro”.

Para Roger Waters, a chegada dos Beatles e dos Rolling Stones foi o que rompeu com sua resistência ao rock. Certa noite, ele e Barrett viajaram a Londres para ver um show com várias bandas: The Rolling Stones, Helen Shapiro e Gene Vincent no Gaumont State Cinema, em Kilburn. Vestido de couro, Vincent não tinha nada do charme do belo rapaz Elvis. Era um alcoólatra que havia danificado permanentemente a perna esquerda em uma colisão de moto e caminhava mancando de forma pronunciada. Diziam que Vincent, certa vez, foi enrolado no tapete de seu guarda-costas e carregado à força para fora do palco depois que se recusou a tocar. Talvez algo no aspecto exterior de Vincent e sua *persona* danificada deixaram uma marca em Barrett e Waters. Qualquer que tenha sido o catalisador, no trem de volta a Cambridge os dois sentaram-se juntos, desenhando imagens dos amplificadores que precisariam para começar um grupo de rock. Contudo, quando Syd chegou a Londres, Rogers já fazia parte de uma banda.

Sem o gosto de Syd para pintura ou o de Gilmour para tocar guitarra, Waters ponderou sobre qual seria seu próximo passo quando deixasse a County. Quando viu Syd tocar com The Mottoes, Waters diria depois que “gostaria de ir um pouco mais fundo no centro das coisas”. Após abandonar planos de estudar engenharia mecânica na Universidade de Manchester, ele fez uma série de testes de aptidão no Instituto Nacional de Psicologia Industrial, cujo resultado apontou que ele poderia se dar bem em uma carreira como arquiteto.

Como era mais velho, Waters passou alguns meses trabalhando em um escritório de arquitetura em Swavesey, antes de se inscrever em um curso de graduação na Regent Street Polytechnic, em Londres, na Little Titchfield Street, próximo a Oxford Circus. Waters

levou seu violão e se alojou em diversas casas para estudantes, incluindo um cubículo com água fria próximo a Kings Road. Como um de seus futuros colegas de banda explicaria depois, “Roger queria se libertar, mas não sabia como”. Na primavera de 1963, contudo, ele havia entrado na órbita de um grupo de colegas estudantes que incluía o baterista Nick Mason e o tecladista Richard Wright.

Nicholas Berkeley Mason nasceu em 27 de janeiro de 1944, em Edgbaston, na periferia de Birmingham. Seu pai, Bill, era membro do Partido Comunista e ex-camareiro da Associação de Técnicos Cinematográficos. Após aceitar um trabalho como diretor de um documentário, ele se mudou com a mulher, Sally, para Downshire Hill, em Hampstead Garden Suburb, norte de Londres, quando Nick tinha apenas 2 anos. A família era completada por três filhas: Sarah, Melanie e Serena.

Bill colecionava carros antigos e era entusiasta de motores de corrida, competindo em nível amador. De tema similar, seus primeiros filmes incluem *Le Mans*, um documentário de 1955 sobre modelos esportes franceses de corrida. A coleção de carros dos Mason não era a única evidência de sua riqueza. Como o resto de seus futuros colegas de banda, a situação de Nick era confortável. Contudo, no seu caso, um pouco *mais* confortável. Como diz o primeiro empresário do Pink Floyd, Peter Jenner. “Recordo-me de ficar maravilhado com o fato de os pais de Nick terem uma piscina”.

A educação musical de Nick começou com Bill Haley, Elvis Presley e uma busca interminável pelas ondas sonoras da Radio Luxembourg. Ele aprendeu a tocar violino e piano, mas não mostrava aptidão para nenhum dos dois. Um conjunto de bateria veio depois, e no tempo de escola Mason tornou-se parte de um grupo chamado The Hot Rods, cujo repertório raramente ia além de cansativas repetições do tema de TV de *Peter Gunn*.

Aos 11 anos, Mason foi inscrito na Frensham Heights, um internato próximo a Farnham, em Surrey. Hoje, a escola se orgulha

do seu lema: “nada de uniformes, nada de competição, onde alunos e professores são chamados pelo primeiro nome”. Até mesmo na década de 1950, comparada às experiências de Waters com rédeas curtas em Cambridge County, o período de Nick na Frensham Heights foi bem mais relaxado. “Gostei da minha época na Frensham”, ele escreveu em 2004. “Ela era bem tradicional, em termos de blazers e exames, mas tinha uma abordagem bem mais liberal quanto à educação.”

Mason não se dedicou tão vigorosamente à vida acadêmica quanto se esperava. Na Frensham, seu interesse musical era movido por jazz moderno e, depois, discos de bebop tocados na sala comunitária da escola. Aos 14 anos, ele estava mais uma vez tocando bateria, mas de acordo com seus próprios critérios. “Nunca tive treinamento formal”, disse posteriormente. “E acho que esse foi um grande erro. A maneira mais fácil de aprender algo da forma apropriada é ser tutorado por alguém.”

Quando saiu da escola, Nick entrou em um curso de arquitetura com cinco anos de duração na Regent Street Poly, na primavera de 1962. Talvez ele quisesse impressionar Frank Rutter, pai da namorada e futura mulher de Nick, Lindy. E mesmo quando voltou a tocar bateria, ele não parecia partilhar da ambição ardente de David Gilmour de se tornar músico. Como Mason diria a um entrevistador anos depois: “Sou um péssimo exemplo de como as coisas ainda podem dar certo sem que se tente – de como você ainda pode dar sorte”.

Mais do que arquitetura ou música, a paixão de Nick era por carros, um dos quais ele costumava dirigir em sua ida e volta para a Poly, um incrível Austin 1930. Em seu livro de 2004, Mason diz que aquele carro foi o motivo por que Roger Waters “se dignificou a conversar comigo” pela primeira vez. Waters queria pedir o veículo emprestado; o ressabiado Mason se recusou, alegando que estava quebrado. Pouco depois, Roger viu Nick dirigindo-o. Apesar disso,

quando os dois receberam uma tarefa em dupla, desenvolveram uma amizade.

Em setembro de 1963, os estudantes da Poly, Keith Noble e Clive Metcalfe, procuravam colegas que pensassem igual a eles e colocaram uma nota no quadro da instituição. “Ele dizia: ‘Alguém quer começar uma banda?’”, afirma Clive Metcalfe. Na época, Noble e Metcalfe já estavam um pouco à frente, experimentando uma nova sessão rítmica. “Keith e eu costumávamos cantar juntos em um bar na Albemarle Street, em Piccadilly. Fazíamos de tudo, de Beatles a Peter, Paul and Mary, R&B e blues. Na verdade, eu estudava na Chelsea School of Art, que na época estava sendo reformada, então eles nos colocaram na Regent St Poly.” Desejosos de expandir a formação para mais do que um dueto, Noble e Metcalfe começaram a ensaiar na sala comum estudantil com “as pessoas que viram a nota e apareceram”. Isso incluía Mason e Waters (na época, tocando guitarra de forma muito rudimentar) e a irmã de Keith Noble, Sheilagh.

“Sheilagh costumava cantar com Keith, mas não me recordo de ela fazer muito mais que isso conosco”, diz Metcalfe. “Roger não era um músico muito bem desenvolvido; então, embora eu tocasse originalmente guitarra, quando percebemos que precisávamos de um baixista, troquei de instrumento.”

A banda assumiu o nome The Sigma 6 após se expandir para um sexteto com outro estudante da Poly, Richard William Wright. Nascido em 28 de julho de 1943, Wright era filho de um bioquímico, Robert, empregado na Unigate Dairies, e de sua mulher, Daisy. Os Wright viviam na Hatch End, Pinner, norte de Londres. Pinner também foi o lar de Reg Dwight, que se tornaria Elton John e, muito depois, do futuro vocalista do Duran Duran, Simon Le Bon.

Após um período na escola preparatória St John’s, Richard foi inscrito na Haberdashers Aske, uma escola primária particular localizada em Hampstead (depois ela se mudou para Elstree). Quando Richard chegou à adolescência, tinha aprendido a tocar

trombone, saxofone, guitarra e piano, e era visto frequentemente em shows de jazz na Railway Tavern, na vizinha Harrow & Wealdstone, onde o The Who depois lançaria sua carreira. “Eu não curtia música pop”, ele confidenciou depois. “Escutava jazz. A música que pela primeira vez me fez querer ser músico era da época de Coltrane, Miles Davis e Eric Dolphy.”

Seguiu-se um breve período como mensageiro para a fábrica da Kodak, em Harrow & Wealdstone, mas, incerto sobre o que queria fazer da vida, Richard seguiu fielmente o conselho de um professor e, em 1962, inscreveu-se para estudar arquitetura na Regent Street Poly. Anos depois, admitiria: “Ser arquiteto nunca me interessou de fato”.

Sem ter um teclado na época, o papel de Wright na banda dependia de haver um piano disponível no local onde tocariam. Os shows eram, em sua maioria, festas de aniversário de estudantes e cerimônias particulares, dentro e fora da Poly. Com a saída de Sheilagh Noble, a namorada de Wright, Juliette Gale, que também estudava na Poly, tornou-se cantora ocasional. “Juliette era adorável e cantava de forma brilhante”, lembra-se Clive Metcalfe. “Ela cantava blues, coisas como ‘Summertime’. Rick Wright era incrivelmente quieto. Acho que jamais cheguei a conhecê-lo.”

No final do ano, o grupo tinha conseguido um empresário e eventual escritor de músicas, Ken Chapman, que empurrava suas próprias composições para a banda incluir em seu repertório R&B (“havia uma que se encaixava no tom de ‘Für Elise’, de Beethoven”, lembra-se Waters). Chapman também conseguiu uma audição com Gerry Bron, na época editor musical e depois fundador da Bronze Records. “Ele disse que as músicas eram boas, mas para esquecer a banda”, recorda-se Nick Mason. “Acho que se escutássemos qualquer pessoa que tivesse um pouco de bom gosto na época, teríamos desistido. Mas éramos tão egocêntricos que apenas seguimos em frente.” Ao longo do ano seguinte, houve muitas mudanças de nome, incluindo The Megadeaths e The Screaming

Abdabs (depois abreviado para The Abdabs). Entrevistado para um artigo em uma revista estudantil, Waters foi fotografado fazendo uma pose estranha ao lado de um poste de luz na Great Titchfield Street, e – denunciando o rock como "beat sem expressão" – zombou de todos, usando sua tradicional jaqueta de couro preto no estilo Dylan.

"Briguei com Waters", admite Clive Metcalfe. "Nick Mason era fácil de se lidar, mas achava Roger muito cáustico, e eu era um alvo fácil. Tinha crescido no campo e tinha um conhecimento limitado. Roger não tolerava tolices, e acho que ele podia me fazer de bobo bem facilmente". "Não sei ao certo se estava ciente de ser ameaçador", Waters explicaria depois. "Contudo, acho que, em minha insegurança, eu provavelmente cultivei isso. Tinha tanto medo de tudo, quando era jovem, que acabei me tornando agressivo."

Na mesma época em que frequentava a Poly, Wright fazia aulas particulares de teoria musical e composição na Eric Gilder School of Music e, ao perceber que arquitetura não era sua vocação pulou para fora do barco (ou foi empurrado, de acordo com algumas fontes) no fim do primeiro ano.

"Desisti por estar entediado", ele contou. "Então comecei a viajar para o exterior, para lugares como a Grécia, e voltava para casa a fim de ganhar algum dinheiro como *designer* de interiores e decorador particular. Mas estava muito infeliz e mergulhei no estudo da música." Por fim, Wright se matriculou na Royal College of Music, de Londres.

Enquanto isso, Waters e Mason lutavam para se dedicar aos estudos. Waters, em especial, parecia frustrado com seus professores na Poly, assim como acontecera na County, entrando repetidamente em choque com o titular da cadeira de história da arquitetura. "Eu era bastante radical. Foi igual ao que era na County, mas eu achava que já tinha escapado daquilo tudo." Entretanto, havia dois professores que não atraíam o desprezo de Waters. O primeiro, seu orientador naquele ano, o encorajou a trazer o violão

para as aulas e permitiu que ele tocasse durante o período escolar. O outro era o arquiteto Mike Leonard, que ensinava meio período na Poly e na Hornsey College of Art. Ele era um talentoso pianista e, embora fosse pelo menos quinze anos mais velho que seus pupilos, partilhava dos mesmos interesses nas áreas mais vanguardistas da música. Além disso, para grande curiosidade de Waters, Leonard também fazia experiências com efeitos de iluminação, desenhando e construindo engenhocas de vidro e Perspex, e fazendo experimentos com slides a óleo. A casa de Leonard, em Stanhope Gardens, Highgate, era grande o bastante para servir como local de ensaio, mas ele também precisava de inquilinos para ajudá-lo a pagar a hipoteca. Mason e Waters foram os primeiros a se mudar para lá.

No verão de 1964, a chegada do guitarrista Bob Klose, amigo de infância de David Gilmour, foi providencial. Klose tocava regularmente na banda Blues Anonymous, em Cambridge, e havia se tornado um excelente guitarrista. Entretanto, sua presença incitou Clive Metcalfe e Keith Noble a voltar a trabalhar em dueto. “Bob era um daqueles guitarristas que eu achava que tinha ficado esperto demais”, diz Metcalfe. “Com Keith e eu na banda, o som realmente não estava funcionando.” Metcalfe e Noble viriam a escrever “A Summer Song”, um top 40 *hits* nos Estados Unidos, para Chad & Jeremy ainda naquele ano. Klose mudou-se para Stanhope Gardens e assumiu seu lugar na banda como guitarrista, deslocando Waters para o baixo.

Bob Klose não foi o único de Cambridge a se mudar para a capital. Desde que se matriculou na Camberwell School of Art, Syd também estava em Londres permanentemente, partilhando um sofá-cama e um colchão com David Gale em uma casa decrépita na Tottenham Street, onde outro membro da turma de Cambridge, Seamus O’Connell, já vivia com a mãe.

“Era um bloco de apartamentos de baixa qualidade, bem na saída da Tottenham Court Road”, diz Seamus. “Eu me dei bem na County

até os exames de qualificação, mas depois fiquei um pouco maluco com problemas familiares. Então, estava vivendo neste lugar e estudando quando David e Syd se mudaram."

Enquanto Barrett ia todas as manhãs para Camberwell, Gale estudava cinema na Royal College of Art e trabalhava meio período na loja Better Books, na Charing Cross Road, o principal ponto da capital para literatura e revistas *beat*. À noite, eles voltavam para o que Gale se refere como "nosso pequeno quarto fedorento". Conforme confirma uma testemunha, "afazeres domésticos não eram uma prioridade em nenhum dos locais onde vivíamos, mas aquele *flat* na Tottenham Street era o único onde me lembro de ter visto muitas baratas".

Inevitavelmente, logo Barrett se viu atraído para o alojamento na Highgate de seu antigo colega de escola, Roger Waters. Em poucos meses, Syd mudou-se para Stanhope Gardens junto com Klose, Waters e outro desertor de Cambridge, Dave Gilbert. Wright tinha ido morar com Juliette Gale, enquanto Mason havia retornado ao santuário de seus pais – e para a piscina –, no lar em Hampstead.

Para o contingente de Cambridge, a primeira visita à casa dos pais do baterista foi uma surpresa. "A banda mal tinha o dinheiro da gasolina para fazer a viagem", lembra-se Libby Gausden. "Quando chegamos à casa de Nick, fomos muito bem tratados pelo tipo de pessoas que você nunca espera que o receberá bem. Lá estávamos nós, todos cabeludos e vestindo roupas escuras, achando que éramos *beatniks*. Lembro-me de Nick ter um ótimo kit de bateria e dinheiro para amplificadores, e seus pais ficaram satisfeitos por ele se juntar ao grupo. Para nós que vínhamos de Cambridge, a impressão era de que o pessoal de Londres era rico."

A casa de Mike Leonard era uma caverna mágica de Aladin, cheia de instrumentos musicais, armaduras, livros *beatnik* e discos de jazz, partilhados com seus gatos Tunji e McGhee. Tudo isso incentivava o senso de humor e as atitudes bizarras de Syd. Enquanto Leonard vivia e trabalhava no andar superior, Barrett,

Mason, Waters e Klose ensaiavam no de baixo. “O barulho era fenomenal”, disse Leonard, em 1991. “Os vizinhos chamavam a polícia e o conselho juvenil. Então eles receberam uma carta de um advogado dizendo que a saúde de alguém estava sendo prejudicada.” Implacável, a banda, chamada agora The Spectrum Five, continuou a todo volume, enquanto os fascinados Barrett e Waters ajudavam Leonard com seus protótipos de máquinas de iluminação. O grupo também fornecia a música para os experimentos de Mike na Hornsey College of Art’s Sound and Light Workshop.

Mike assistia aos ensaios e tocava órgão, mas, tirando algumas performances com a banda em um *pub* local, não tinha pretensão de se tornar astro do rock: “Eu era um pouco velho e não tinha o visual adequado. Por outro lado, ficava contente de encorajar a banda enquanto me maravilhava com as piadas de Barrett e as tentativas ineptas de preparar os almoços de domingo: metade de um repolho vinha sempre parar em nosso prato”. A banda adotou brevemente o nome Leonard’s Lodgers em homenagem ao seu senhorio.

Após dar um tempo nos estudos, Richard Wright logo estaria de volta aos teclados definitivamente. Ele também havia curtido uma aventura musical, ao vender uma obra de sua autoria, “You’re the Reason Why”, ao trio de Liverpool, Adam, Mike & Tim, pelo valor de 75 libras.

Entretanto, o papel de um vocalista carismático ainda não estava preenchido. Juliette Gale havia saído da Poly para frequentar uma universidade em Brighton. Barrett e Klose se alternavam nos vocais, mas logo perceberam que precisavam de um *frontman* de verdade. Syd abordou Geoff Mottlow, mas ele tinha um *hit* com The Boston Crabs e recusou. Por sugestão de Klose, procuraram outro refugiado de Cambridge.

Chris Dennis, que havia cantado em uma banda chamada The Redcaps, trabalhava como técnico para a RAF e possuía o raro

diferencial de ter participado do primeiro grupo elétrico de Malta, The Zodiacs, durante uma turnê na ilha. Mais velho do que seus colegas de banda, tinha a vantagem de possuir um sistema de PA Vox.

"Tinha tudo a ver eu me juntar a eles", Dennis afirma hoje. "Eles queriam tocar estritamente blues – Slim Harpo, Lightnin' Hopkins, Howlin' Wolf –, coisas que ninguém escutava no Reino Unido na época. Eu era bem mais fã de R&B depois de ver os Rolling Stones no Rex Ballroom, em Cambridge. Aquilo era bem mais meu estilo."

Dennis foi a alguns ensaios na casa de Mike Leonard e ficou com o grupo por seis meses, como vocalista em uma dúzia de shows, incluindo uma apresentação de abertura para o grupo de Jeff Beck, The Tridents. "Com tantas bandas, você vê que tem sempre alguém no conjunto que só está lá por ser amigo da galera, e, no começo, eu achava que Syd se enquadrava nesse quesito. Ele costumava cantar algumas músicas, como "No Money Down", de Chuck Berry, mas não tinha presença de palco. Roger era o líder. Foi ele quem me disse o que cantar e quais músicas aprender."

Posteriormente, a banda afirmou que a postura irônica de Dennis no palco, incluindo anunciar músicas como "Smokestack Lightning", do Howlin' Wolf, como sendo de sua autoria, tornou-se um problema. Dennis tem uma visão diferente. "Eles não tinham muito senso de humor", insiste. "Mas vários daqueles antigos blues eram engraçados. Eles ficavam me dizendo para não inventar títulos de canções, repetindo que tínhamos que dizer para as pessoas exatamente o que estávamos fazendo. E eu respondia: 'Por quê? Elas não sabem mesmo o que é'. Para ser honesto, acho que na época o público não estava pronto para aqueles blues arrebatadores e suas letras esquisitas."

Foi durante o tempo de Chris Dennis no grupo que eles assumiram uma variação do que viria a ser o seu último nome. Syd tinha emendado o apelido de dois *bluesmen* da Carolina do Norte, Pink Anderson e Floyd Council, também usado como os nomes de

seus dois gatos de estimação, Pink e Floyd. Em vários momentos durante 1965 e começo de 1966, o grupo se apresentava como The Pink Floyd Blues Band, The Pink Floyd Sound e The Tea Set, às vezes soletrado T-Set.

"Não me lembro de jamais termos nos chamado de The Tea Set", insiste Chris Dennis. "Mas recordo-me de Syd vir ensaiar e nos dizer que havia pensado em um nome – Pink Floyd. No começo, não gostei. Acostumei-me a ele depois, mas no início não achei que soava verdadeiro."

Acredita-se que o primeiro show que a banda fez com o nome Pink Floyd, sob qualquer que fosse a variação, foi em Count Down, no Palace Gate, Kensington, em fevereiro de 1965. A banda fez três *sets* de noventa minutos e ganhou um cachê pífio de 15 libras. Para enuviar o assunto do nome da banda ainda mais, um amigo de Syd na escola de arte de Cambridge, Richard Jacobs, é tachativo, dizendo que Syd cunhou o nome no começo de 1963. "Eu me recordo claramente de ele entrar em uma sala certa tarde e me dizer que tinha um nome para a banda que queria começar: Pink Floyd. Ele me disse isso como se fosse algum tipo de revelação em sua hora de almoço." Em 1967, a história tinha mudado de novo e Syd estava tecendo histórias para entrevistadores ingênuos de que o nome havia sido transmitido a ele por um disco voador, enquanto ele estava meditando sob uma linha de força.

Contudo, ainda havia mais mudanças em andamento. Infeliz com o título fraudulento das músicas que Chris Dennis criava, Waters insistiu que Bob Klose o despedisse. Antes que ele tivesse a oportunidade, o cantor anunciou que a RAF o havia mandado para Bahrain. "Eu não teria ficado com eles por muito mais tempo de qualquer modo", ele alega. "Quando voltei de Bahrain, havia um LP do Pink Floyd nas lojas. Mas não o relacionei com eles de forma alguma. O tipo de música que Syd acabou fazendo foi uma completa surpresa para mim."

Com Dennis fora, Barrett relutava em assumir o papel de *frontman*. Por meio dos contatos de Richard Wright, a banda surrupiou algumas horas livres em um estúdio de West Hampstead para gravar uma demo. Junto com “I’m A King Bee”, de Slim Harpo, estavam as próprias músicas de Barrett, “Butterfly” e “Double O Bo” (um tributo mal disfarçado a Bo Diddley) e “Lucy Leave”, a qual, com sua estólida batida estilo Rolling Stones, dava poucos indícios da caprichosa musicalidade que permeava seu jogo de palavras.

Mas a competição musical em Londres era dantesca. “Recordo-me de ver o The Who no *Top of the Pops* tocando ‘My Generation’, e pensar: É isso aí! É isso que eu quero fazer”, lembra-se Mason. “Isso foi por volta de 1964, mas jamais imaginei que seria possível conseguir com o que vínhamos fazendo.”

Chris Dennis não seria a única baixa do Pink Floyd naquele período. No verão de 1965, Bob Klose tinha saído. “Bob era um músico bem melhor do que todos nós”, diz Richard Wright. “Mas ele também tinha alguns problemas com exames e achava que tinha de se dedicar aos trabalhos, enquanto o resto de nós não estava preocupado com isso.”

“Bob escutou aquelas penosas palavras de seus pais: ‘Termine seus exames, depois vá lá e faça o que quiser’”, lembra-se Libby Gausden. “Eu me sentia à deriva e precisava acertar as coisas”, diz Klose. “Syd tinha começado a escrever e trazer essas canções próprias. Na época, contudo, a sensação era do tipo: ‘Oh, Syd está compondo uma música’. Mas só depois fui capaz de escutar a originalidade do que ele criava. Roger dispunha de todos aqueles conceitos fantásticos diante de nós, e depois fazia com que eles dessem certo. A grandeza de sua visão era extraordinária. Mas a música que fazíamos antes era influenciada pelo fato de eu ser um guitarrista dócil, sempre condescendente. O que Syd escreveu lhes deu o impulso para parar de fazer *covers* de R&B e seguir uma direção mais original.”

“Foi uma enorme mudança quando Bob saiu”, disse Mason. “Isso deu uma guinada na banda. Syd e Roger estavam escutando John Mayall e Alexis Korner, mas, em algum lugar ao longo do caminho, Syd tinha descoberto a composição, e suas músicas não eram nem um pouco convencionais.”

“Bob Klose era um cara com grande riqueza de estilo no blues”, explica Waters. “E quando ele saiu não tínhamos ninguém com tal conhecimento musical, então começamos a fazer algo diferente. Syd assumiu a guitarra principal e tenho certeza de que foram os barulhos que Pete Townshend fazia na época, seus guinchos e *feedback*, que o influenciaram. Daí, começamos a fazer sons estranhos em vez de blues.”

Depois, seria dito que Klose não se sentia confortável com a direção psicodélica que a banda começava a tomar. “Isso é conversa fiada”, ele afirma. “Assim como a ideia de que Syd e o Floyd eram um antro encharcado de drogas é puramente sem sentido. Syd não precisava estar chapado para fazer aquele tipo de música.”

As férias de verão levaram Barrett de volta a Cambridge e à sua antiga namorada. Embora o Floyd estivesse longe de ser “encharcado de drogas”, os grupos que ficavam ao longo do rio Cam haviam encontrado outra obsessão: dietilamida do ácido lisérgico, conhecida como LSD, uma substância alucinógena que na época era legal e cujo grande defensor era o escritor e psicólogo americano dr. Timothy Leary. Coautor de *The psychedelic experience*, publicado em 1964, Leary expunha os méritos da droga em “oferecer uma jornada a novos estados de consciência”.

Em 1965, alguns membros do círculo floydiano fumavam erva já havia dois anos pelo menos, e um deles também havia adquirido um documento médico, proibido para o público em geral, que listava várias substâncias farmacêuticas legais e sublinhava seus efeitos quando usadas em excesso. As exatas circunstâncias que cercaram a chegada do LSD a Cambridge na década de 1960 ainda são

sujeitas à especulação. Anthony Stern viu LSD pela primeira vez em 1963, com um conhecido que estudava em Cambridge e a havia conseguido por meio de contatos nos Estados Unidos. “Ele se sentou comigo em sua casa na Fisher Street e me preparou para o que iria acontecer e, cara, quando aconteceu... Cambridge era um lugar maravilhoso para tomar LSD, com um monte de lugares fascinantes para ir. Costumávamos vagar pelo Fitzwilliam Museum e olhar para as obras de arte, e várias viagens de ácido culminavam na capela da Kings College, que tinha um extraordinário teto medieval.”

“Na época, todos começaram a ler sobre Timothy Leary e o surgimento daquela droga maravilhosa. E todos se perguntavam como conseguiríamos colocar as mãos nela”, diz David Gale. “Com pouco esforço, as pessoas simplesmente a traziam de Londres. Vinha geralmente em papel-cartão, e cada pacote continha 500 microgramas, que era repartido.”

Na verdade, foi um cientista inglês, Michael Hollingshead, que havia apresentado a droga a Timothy Leary pela primeira vez, em 1961. Quatro anos depois, Hollingshead abriu o World Psychedelic Centre em um *flat* de Mayfair, atraindo um conjunto de velhos etonianos, alunos de Oxbridge, músicos e poetas bem relacionados, incluindo William Burroughs e até Paul McCartney, ávido em discutir os méritos da nova droga.

Foi pelas conexões de Hollingshead que Nigel Lesmoir-Gordon, agora estudando na London School of Film Technique, fez sua primeira viagem. “Experimentei LSD pela primeira vez em Londres, em março de 1965”, ele se lembra. “Minha primeira viagem foi absolutamente medonha; a segunda, bem melhor. Depois disso, comecei a oferecê-la para outras pessoas. Era um evangelizador, vendendo-a por uma bagatela, sem fazer muito dinheiro.”

Assim como o LSD, as sementes da flor glória-da-manhã continham uma forte concentração da droga alucinógena quando tomada em quantidade suficiente e mascada até a polpa. Após essa

descoberta, floristas de Cambridge relataram uma explosão na venda de sementes, ainda que a planta tivesse seus inconvenientes. Conforme Emo explica, “você tinha que suportar duas horas da mais excruciante dor de estômago e náusea antes de começar a viajar”.

Naquele verão, os pais de David Gale foram para a Austrália por seis meses, deixando-o livre e sozinho na casa da família. Entre os que aproveitaram para tirar vantagem, estava Emo, que tinha, nas palavras de Gale, “se tornado o bobo da classe trabalhadora em um grupo de viciados da classe média”. Emo imediatamente tomou um quarto na casa do amigo e, de acordo com Gale, “ele costumava ir até a fábrica, trazer uma garota, traçá-la, levá-la de volta e depois pegar outra”.

Uma tarde, Emo, Barrett, Storm Thorgerson e outro colega, Paul Charrier, se reuniram no jardim da casa dos pais de Gale. Emo diz estar convicto de que, naquela ocasião, ele e Syd haviam usado glória-da-manhã. David Gale diz que alguns deles estavam viajando com LSD que tinham tomado em gotas junto com cubos de açúcar. Em uma experiência anterior com frascos da droga, Emo descobrira que LSD podia ser absorvido pela pele, quando acidentalmente manuseou cubos de açúcar impregnados, o que resultou em “horas de um puta caos, e a gente sem saber em quais cubos se podia viajar e quais não”.

Independentemente do que eles tinham ingerido naquele dia, a imaginação de Barrett estava fixa em uma caixa de fósforos, uma pluma e uma laranja, que encontrara na cozinha de David Gale. Ele passou as quatro horas seguintes contemplando-as até que, dependendo de quem conta a história, Charrier derrubou a fruta ou Emo a comeu. “Foi aí que Paul e Syd foram para dentro da casa e começaram a pular no banheiro de Dave Gale, gritando: ‘Sem regras, sem regras!’”, lembra-se Emo. “Syd sempre teve esse negócio de se libertar das regras. Ele achou que, quando se juntasse a um grupo e fizesse a coisa acontecer, não haveria regras e ele poderia ter a liberdade que quisesse. Mas, claro, uma vez que

chegou lá, descobriu que era o mesmo em todos os lugares – o que provavelmente foi uma das coisas que bagunçou a sua cabeça."

Enquanto isso, o relacionamento de frequentes idas e vindas com Libby passou a ser permanentemente de idas, embora tenham continuado amigos. Ela começou a sair com o filho do artista Pablo Picasso, Claude ("ele adorava Syd e com frequência sugeria que fôssemos visitá-lo aos domingos") e foi para a Alemanha naquele verão para estudar. Barrett continuou a visitar Cambridge aos finais de semana. Sua cidade natal ainda era cheia de distrações lisérgicas, as quais algumas ficavam evidentes quando ele voltava para Londres.

"Jamais toquei em ácido, pois morria de medo daquilo", diz Seamus O'Connell. "Mas me lembro de uma vez em que estávamos na Tottenham Street, e Syd havia voltado a Cambridge para passar o final de semana e teve algumas estranhas experiências com drogas no Arts Theatre, com um de seus colegas. Ao voltar para Londres, um de seus olhos parecia morto. Ele tinha olhos muito vívidos, em geral brilhantes, mas um deles não parecia normal. Todos repararam, e ele veio com uma explicação elaborada."

Naquele mesmo verão, com Libby na Alemanha, Syd começou a ver Lindsay Corner, outra ex-aluna da Ely, cujo pai era amigo do dr. Barrett. O amigo deles em comum, Po, havia apresentado o pai no Dorothy Ballroom. Lindsay também era mais condescendente com as aventuras de "expansão da consciência" de Syd. Nessa época, Nigel Lesmoir-Gordon filmou Syd supostamente viajando com cogumelos alucinógenos. Nigel havia pegado emprestado uma câmera de super-8 da faculdade e foi para uma pedreira abandonada próximo a Gog Magog Hills de Cambridge, com sua esposa Jenny, Syd, o amigo de Roger Waters, Andrew Rawlinson, David Gale, a namorada de Rawlinson, Lucy Pryor, e o futuro técnico de luz do Floyd, Russell Page.

A filmagem é granulada, a câmera perde o foco às vezes, mas Barrett, surpreendentemente elegante, de camisa branca e casaco

azul, aparece bem visível, andando pela pedreira em um momento, antes de cair em silenciosa contemplação no seguinte. Depois, ele é visto ponderando a respeito da folha de uma planta, berrando em silêncio para a câmera e, aparentemente meio consciente, colocando cogumelos nos olhos e na boca. A filmagem termina com uma fogueira e algumas imagens agitadas de seus coconspiradores. Agora amplamente copiado e disponível na internet, o filme recebeu o título de *Syd's first trip*.[6]

"Nós só estávamos zoando com a câmera", diz David Gale. "Aquele filme tem um encanto nostálgico. Mas na verdade só estávamos fazendo tudo na hora. Com certeza não foi a primeira viagem de Syd, e também não estou convencido de que sua primeira viagem tenha sido no quintal da casa dos meus pais. A lenda cresceu em torno dessa possibilidade. Mas é bem provável que ele tenha tomado algo antes mesmo de Londres. Não me surpreenderia."

David Gilmour também experimentou LSD naquele ano. "Havia muitas pessoas experimentando como forma de atingir uma consciência mais elevada", ele disse. "A intenção era ter uma experiência quase religiosa com cunho científico, e eu concordava com aquilo. Sou ateu e não comecei a acreditar em Deus de uma hora para outra, mas o que diziam era que você atingia partes do cérebro normalmente inacessíveis, e nas primeiras vezes que usei, achei uma experiência *muito* profunda."

Para alguns da turma de Cambridge, tomar LSD tornou-se uma experiência sagrada. "Todo mundo parecia animado na época", recorda-se Jenny Lesmoir-Gordon. "Havia algumas pessoas muito carismáticas, não apenas Syd, mas gente como Andrew Rawlinson e Paul Charrier. Syd era só mais um deles."

Foi Charrier quem causaria uma repentina e dramática cisma no grupo, que teria impacto significativo em Barrett. "Paul era um camarada cheio de energia, bombástico, gorducho e adorável", conta David Gale. "Mas algo aconteceu com ele durante aquela

viagem no jardim da casa de meus pais. Ele foi ao banheiro, encontrou um livro chamado *Yoga and the Bible* e, 'enquanto dava uma cagada', teve uma revelação de que aquele texto continha o significado de tudo. Ele saiu do banheiro e anunciou que estava indo para a Índia encontrar aquele guru. Achávamos que era efeito do ácido, mas no caso dele, aquilo mudou sua vida. Em poucas semanas, ele partiu para Délhi e voltou depois de seis semanas, tendo sido iniciado na doutrina do guru e recebido uma série de tarefas espirituais. Ele cortou o cabelo, comprou um terno sob encomenda na Burton, assumiu um visual deprimentemente comum e começou a pregar como louco, a ponto de Andrew Rawlinson, Ponji Robinson e outras figuras malucas se converterem e debandarem para Délhi também. Depois eles voltaram com seu proselitismo e converteram mais um monte de gente. Mas metade de nós – eu, Storm, Seamus – dizia: 'Isso é besteira!'."

A seita Sant Mat, que capturou Charrier e seus amigos, era uma vertente da religião Sikh, e datava do começo do século XIII, na Índia. O guru em questão era Maharaj Charan Singh, chamado de mestre por seus seguidores, os quais eram conhecidos como *satsangi*. O caráter paz e amor da Sant Mat se encaixava perfeitamente na época. Havia quatro princípios fundamentais: abstinência de sexo fora do casamento, dieta rigorosamente vegetariana, nada de drogas ou álcool, e instruções gerais que levavam a uma vida regrada. Também se pedia que os iniciados meditassem em torno de duas horas por dia. Ao curso dos doze meses seguintes, vários membros da turma de Cambridge seriam atraídos para a Sant Mat. "Nós tínhamos ido tão fundo dentro de nós mesmos com LSD, que queríamos que a jornada continuasse sem drogas", explica Emo. "Paul Charrier foi para a Índia e quando voltou nos contou sobre o mestre; estava absolutamente maravilhado. Então, Ponki foi, e na volta, instalado no sofá que havia no quarto de Nigel Lesmoir-Gordon durante o período em que este viveu em Londres, nos contou como as coisas eram na Índia. Dave Gilmour

estava presente e disse que se tivesse dinheiro pegaria um avião e voaria direto para lá. Syd também queria seguir por esse caminho."

"Syd leu o livro, forçado por Paul Charrier", acredita David Gale. "Paul estava insuportavelmente fanático: 'Esse guru é Deus. O que você está esperando?'. De acordo com Storm, Syd ficou bastante impressionado e queria conhecer o mestre, que ia a Londres de vez em quando para encontrar seus seguidores britânicos, alguns bem antigos que vinham desde o final da era Raj. O mestre ficava em um hotel em Bloomsbury e dava palestras. Era aquele tipo de sujeito de aspecto agradável, com barba comprida e turbante. Syd foi até lá conhecer o guru e ver se podia ser iniciado, mas o mestre lhe disse que ele não estava pronto. Então, o que ele viu em Syd que nós ainda não conseguíamos ver? Storm acha que Syd ficou muito aborrecido por não ser considerado espiritualmente pronto."

"A certa altura, acho que posso ter sido um problema", diz Storm Thorgerson. "Em retrospectiva, você pensa todo tipo de coisas desagradáveis sobre sua frágil personalidade. Mas a de Syd era muito volátil. Ele tendia a buscar as coisas com enorme vontade e depois dispensá-las."

Embora o caminho tomado por seus colegas pudesse ter intrigado Barrett e Gilmour, outro colega do Pink Floyd permanecia cético. Ainda lutando para montar seu futuro grupo e sem se encantar por LSD ou misticismo indiano, Roger Waters era, como se lembra Andrew Rawlinson, "um ateu convicto, que não se interessava por nada daquilo".

Qualquer contratempo espiritual que Syd possa ter vivido, 1965 também o recolocou em contato com David Gilmour. Naquele verão, em uma pausa da Jokers Wild, Gilmour foi até a França de carona para ficar com alguns amigos perto de St. Tropez. Syd e uma galera de Cambridge apareceram com um jipe Land Rover e levantaram acampamento num local próximo. Durante a temporada de duas semanas, Barrett e Gilmour ficaram bêbados, se divertiram, tocaram juntos e foram presos por vadiagem. Em outubro, os caminhos da

dupla se cruzariam novamente quando as bandas Jokers Wild e The Tea Set foram agendadas para tocar na festa de 21 anos da namorada de Storm Thorgerson, Libby January, e sua irmã gêmea, Rosie, em uma casa de campo em Great Shelford. Planejado pelo pai delas, Douglas January, um proeminente corretor imobiliário local, o show ocorreu em dois palcos posicionados nas extremidades de uma grande tenda. Também presente naquela noite estava um desconhecido cantor e compositor norte-americano chamado Paul Simon.

"Paul Simon tocou na sala de estar", lembra Willie Wilson, baterista da Jokers Wild que havia substituído Clive Welham. "Ninguém sabia quem era, e ele era um pé no saco. Apareceu e disse: 'Posso tocar com vocês?', e ficamos sem entender. 'Você é um músico folk acústico e nós somos uma banda de rock. Ele respondeu: 'Posso fazer Johnny B. Goode'. Então, por fim, deixamos que ele subisse e desse uma canja."

Erva era fumada furtivamente pelos festeiros em um dos dois cantos. "Jovens fazendeiros e todos os que tinham dinheiro acabavam em uma extremidade, e nós, os duros, na outra", diz Emo. "Então Syd puxou uma toalha de mesa e nunca se viu tantas peças caras de cristal se esparramando por todos os lados." O parceiro de Emo, Pip Carter, subiu no palco para acompanhar com seus bongôs a Jokers Wild. Não querendo ficar de fora, Emo o seguiu. "Na verdade eu subi com a The Tea Set e fizemos uma canção de Bo Diddley, mas eu não sabia a letra, só cantava na sequência de Syd, até que caí do palco, bêbado, e vi o sr. January parado, me encarando."

"Foi a noite em que percebi que tudo estava mudando", afirma John Davies. "Lembro-me de ter ficado muito chapado, mas ciente de que todos estavam seguindo suas jornadas pessoais. Não estou certo se éramos um grupo tão singular, mas às vezes parecia que teríamos que esperar até 1967 para que o resto do mundo nos alcançasse."

Enquanto o grupo de rapazes de Cambridge buscava seu rumo, Barrett e Waters ainda teriam de esperar mais dois anos e meio antes que Gilmour entrasse novamente em suas vidas. Quatro anos depois, a casa de campo de January reapareceria na história do Pink Floyd, seu gramado e janelas francesas imortalizados na capa do álbum *Ummagumma*. Mas o que ninguém sabia é que o carismático e sedutor *frontman* do Pink Floyd seria substituído por um de seus melhores amigos.

3 Tipo de música folk, com influência de jazz. (N. T.)
4 Pequeno violão semelhante ao cavaquinho português, em geral de quatro cordas, popularizado no Havaí durante a década de 1870. (N. E.) Fonte: Houaiss.
5 “Então nós deixamos Beirut, Willa e eu...” (N. T.)
6 A primeira viagem de Syd. (N. T.)

CAPÍTULO TRÊS UM *HOBBY* ESTRANHO

“Mostre-se, sintonize, foda-se!”

Roger Waters

“Que *rave*! Um homem se arrastando por geleia. Garotas sem blusa. Poesia excêntrica. Música esquisita…” A revista de fofocas dos anos 1960, *Titbits*, recontou rapidamente o “espontâneo acontecimento *underground*” de fevereiro de 1966. O evento aconteceu no clube Marquee, em Wardour Street, no coração do Soho, em Londres. Poucas semanas depois, uma das bandas que tocariam seria The Pink Floyd Sound, como eles costumavam se rotular.

O ano de 1966 seria fecundo para o rock e a música pop como um todo. Os Beatles lançaram *Revolver*, um álbum cheio de sons exóticos que refletia as experiências do grupo com LSD; o Cream, o primeiro a se autointitular supergrupo de rock, começou a inventar o heavy metal; enquanto Jimi Hendrix foi uma grande atração entre os clubes de Londres com sua pirotecnia sensacional ao tocar guitarra. Havia uma explosão de moda, arte e música em andamento, cujo pico seria no decorrer do ano seguinte, no que ficou conhecido como “verão do amor”.

A chegada de Hendrix e Cream teve impacto no Pink Floyd. “Eu me lembro de vê-los quando eram jovens inexperientes”, lembra-se Roger Waters. “Eles tocaram no Regent Street Poly como parte de nosso show de encerramento e foi maravilhoso ver e escutar aquelas longas improvisações.”

Qualquer que fosse o lugar do Floyd naquele mundo novo, a situação pessoal da banda estava longe de ser glamorosa. O dinheiro era curto, e o dilema de equilibrar trabalho e estudos com os shows continuava. Mason estava trabalhando firme na Regent Street Poly, mas ainda conseguiu um emprego com o pai de Lindy, que era arquiteto, e Waters suspendeu seus estudos enquanto adquiria experiência prática em uma firma de arquitetura da cidade. Wright e Barrett ainda frequentavam a faculdade.

A apresentação do Pink Floyd em certos “acontecimentos” pela capital no começo de 1966 chamou a atenção de um grupo da cena londrina. John “Hoppy” Hopkins era graduado de Cambridge e chegou a trabalhar como físico para a Atomic Energy Authority. Logo após ter feito uma viagem não programada para Moscou, ele foi interrogado pelo serviço de segurança e acabou largando o emprego. Nos loucos anos 1960, estava trabalhando como fotógrafo freelancer para a *Melody Maker*, na Fleet Street.

“Hoppy queria afrontar a burguesia, fumar erva e transmitir um senso geral de anarquia”, alegou um contemporâneo. Mas, como outro explica, “Hoppy também era um organizador natural em uma época em que todo mundo só ficava zoando”. Após uma visita aos Estados Unidos em 1964, Hopkins retornou à capital com a ideia de fundar um jornal *underground* e a escola que ficaria conhecida como London Free School. Esta foi a primeira que deu frutos. Estabelecida no porão do número 26 da Powis Terrace, em Notting Hill, era, conforme ele explicou em outubro de 1966, “uma não organização, existindo somente no nome, com nenhum responsável eleito e nenhuma responsabilidade”.

Um dos colegas de Hopkins, o ativista negro Michael de Freitas, conhecido como Michael X, conseguiu o empréstimo do prédio com o proprietário. Os primeiros a se mudarem para o porão foram posseiros, que deram ao local uma imediata vibração de retorno à natureza. “Lá era tão úmido e frio que eles arrancaram os tacos do chão e fizeram uma fogueira”, lembra-se Hoppy. “Por isso, uma das

coisas pelas quais a escola ficou conhecida era o seu chão de terra batida."

Com as paredes cobertas de desenhos e cores psicodélicos, o lugar recebia seus atraentes músicos, poetas, *beatniks*, intelectuais liberais e a rebordosa geral do submundo artístico de Londres. Atuando como um centro comunitário *ad-hoc*, seus colaboradores também estavam disponíveis para dar conselhos práticos aos arrendatários sobre leis de habitação e até ensinar inglês básico a imigrantes. Anos depois, alguns dos envolvidos com a escola trabalhariam na organização do primeiro Notting Hill Carnival, enquanto Michael X conseguiria que a lenda do boxe Muhammad Ali visitasse a área em 1966.

Conforme Hoppy insiste hoje, "a Free School era uma ideia em aberto, e as pessoas que tomavam parte dela faziam aquilo que queriam". Entre os envolvidos estava Joe Boyd, um norte-americano de 25 anos que tocava o escritório britânico da Elektra Records, e Peter Jenner, um jovem de 24 anos que havia se formado em economia com honras na Universidade de Cambridge e dava aulas na Faculdade de Economia e Ciência Política de Londres. Jenner havia morado com Eric Clapton e era um tipo de "músico pirado vanguardista".

Hopkins, Jenner, Felix de Mendelsohn (outro aluno da Free School) e o crítico de jazz Ron Atkins, que dividia um apartamento com Hoppy, tinham fundado uma empresa chamada DNA e gravado o grupo de free jazz AMM. No que Jenner descreve hoje como "um puta acordo espetacular", eles conseguiram que Boyd lançasse o álbum do AMM, *Music from a Continuous Performance*, pela Elektra.

"O AMM tirava som de guitarras e pianos, mas também de rádios e serras", recorda-se Hoppy. "Eles trabalhavam na fronteira entre música e barulho. Após uma hora escutando sua obra, você saía para as ruas e permanecia com a sensação de continuar a ouvi-la. Havia um filme completamente improvisado chamado *Shadows*,

feito por John Cassavetes no final dos anos 1950, e o AMM era o equivalente musical daquilo. Absolutamente hipnótico."

A abordagem atonal de Keith Rowe, guitarrista do AMM, e seu uso de objetos randômicos para extrair barulhos da guitarra teriam uma influência marcante em Syd Barrett, que depois assistiria a uma sessão de gravação da banda. Contudo, ao evitar qualquer coisa que se parecesse com uma melodia reconhecível, o grupo jamais desafiaria os Beatles em termos de apelo comercial, um inconveniente que Jenner não deixou passar.

O AMM apareceria em um dos primeiros eventos da Marquee. O músico *folkie* inglês Donovan, pintado de vermelho e com maquiagem preta nos olhos, e o organista de jazz Graham Bond estavam entre os que cuidavam do entretenimento no evento inaugural, em 30 de janeiro de 1966. Steve Stollman, cujo irmão Bernard conduzia o selo de música experimental ESP Records em Nova York, havia sido o organizador.

"Eu era um americano de 22 anos solto em Londres", diz Steve Stollman agora. "Um dos primeiros lugares que visitei foi a Better Books, pois eles vendiam os discos do meu irmão. Lá, conheci Hoppy e todas aquelas outras pessoas interessantes. Queria ajudar meu irmão a ganhar alguma visibilidade para seu selo. A ESP lançava discos de Albert Ayler, Sun Ra e The Fugs – coisas diferentes. Alguém, talvez eu mesmo, disse que faria sentido pegar aquele clube que não estava sendo usado aos domingos à tarde. Então falei com os donos da Marquee. O motivo alegado era arrecadar dinheiro para o Kingsley Hall (um projeto comunitário do psicanalista R.D. Laing), já que todos haviam lido *Knots*, o livro de Laing. Ainda acho que um pouco da grana que levantamos foi para o lugar."

O show começou às 16h30, a entrada era 6 xelins e 6 pence, não havia propaganda oficial para ajudar o evento e o público era convidado individualmente: músicos, poetas, enfim, as personalidades *underground*. Uma filipeta promocional dos

organizadores sugeria um código de vestimenta com “fantasia, máscara étnica, traje espacial, edwardiano, vitoriano e hippie em geral...”. A linha divisória entre músicos e público era deliberadamente enevoada.

“No meio do evento, fui chamado à porta de entrada porque Robert Shelton, crítico do *New York Times*, havia aparecido de terno e gravata”, afirma Stollman, lembrando-se de um dos primeiros eventos. “Tínhamos insistido para que todos se vestissem de forma bizarra,nem que fosse apenas um lenço pendurado na orelha. Como Robert era o cara notório que descobrira Bob Dylan, eu lhe disse que aquela era a melhor fantasia da noite e o deixei entrar.”

Tem sido amplamente relatado que The Pink Floyd Sound tocou na primeira festa Marquee, que aconteceu em janeiro, e depois, em 27 de fevereiro. Entretanto, outras testemunhas afirmam que, na verdade, o grupo fez sua estreia na terceira Marquee, em 13 de março. Conforme Stollman admite agora: “Eu não diferenciava The Pink Floyd Sound de The Green Floyd Sound. Não tinha ideia de quem eles eram, mas alguém indicou a banda”.

“Eu conhecia Steve Stollman”, explica Nigel Lesmoir-Gordon. “Ele estava procurando música experimental e ninguém mais queria tocar naqueles festivais de domingo à tarde. Foi assim que eles conseguiram o Floyd.”

Curiosamente, Stollman afirma que a performance da banda naquela noite foi gravada. “Recordo-me de ver um cara chamado Ian Somerville, que era amigo de William Burroughs, sentado na cabine da Marquee o tempo todo com fones de ouvido. Ninguém sabe o que aconteceu com aquela fita.” O *set* da banda misturava blues convencionais e composições próprias, todas permeadas pelo modo hipnótico de tocar de Barrett e longas partes instrumentais, o que era ideal para servir de trilha sonora à ocasião.

“Boas músicas, bons poemas, um evento adorável”, diz Stollman. “Juro que o Floyd tocou por quase três horas. Ninguém queria parálos, pois estavam por dentro do espírito do que acontecia na época.”

“A música do Floyd era nova, mas não totalmente estranha a tudo que vinha acontecendo em outros lugares”, argumenta Hoppy. “Estávamos todos escutando jazz de vanguarda, e minha namorada na época tinha trazido fitas do Velvet Underground, de Nova York. John Cage também dera um concerto no Saville Theatre, em 1964 ou 1965, e aquilo havia feito um entalhe na consciência musical de todos. O Floyd era diferente, mas também se encaixava bem no meio de tudo aquilo.”

Acontecimentos seguiram-se naquele domingo, com o futuro David Bowie – então, apenas David Jones – entre os que participaram da *jam session*. O grupo ficou impressionado por “aquela estranha presença, com delineador preto nos olhos, cantando à frente da banda”. Mas o interesse de Stollman logo declinou quando a gerência da Marquee propôs abrir um bar durante os eventos. “Imaginei que começaria a haver brigas”, ele ri. “Muitas pessoas ficavam chapadas, então não achava que deveria ter álcool no meio de tudo aquilo. Portanto, perdi o interesse.”

Depois, Stollman seria obrigado a deixar o país após ser citado em um tabloide sensacionalista, por seu envolvimento em um documentário feito pela BBC sobre LSD: “Lá estava eu, na primeira página, com meus olhos apagados. Um escândalo!”.

Para o Floyd, contudo, uma conexão vital havia sido feita. Certo domingo, em junho, cansado de suas provas na Faculdade de Economia e Ciência Política de Londres, Peter Jenner foi até a Marquee. “Eu sabia quem era Steve Stollman e acho que já tinha visto algum anúncio daquilo na *Melody Maker*”, ele se lembra. Após observar “várias pessoas dançando em geleia”, Peter encontrou The Pink Floyd Sound: “O Floyd apresentava canções de blues, mas em vez daqueles solos chorados com o guitarrista se inclinando para trás, como todos os outros faziam na época, estava orquestrando uma doideira cósmica. Eles não tocavam um blues empolgante, mas era o que faziam com as canções que as tornavam interessantes. Acho que o som feito por Syd era uma maneira de se distinguir e

preencher as lacunas onde deveria haver um solo gritado de Clapton ou Peter Green. Fiquei intrigado".

O interesse de Jenner era dirigido por algo mais prosaico que música. "Àquela altura, eu havia feito as contas na DNA e, a não ser que vendêssemos muitos discos, ela jamais iria seguir em frente. Basicamente, precisávamos de um grupo pop." Um ano antes, ele chegou a procurar o Velvet Underground após escutar as fitas que Hoppy tinha da banda, mas o artista Andy Warhol já era seu empresário.

Ao perceber que o Floyd não tinha um agente, Jenner fez uma abordagem. "Consegui o número deles com Steve Stollman e fui até Highgate onde eles moravam com Mike Leonard. Não conhecia Mike, nem sabia o que acontecia por lá, mas tudo parecia um pouco artístico – o que fazia parte do apelo. A primeira pessoa com quem conversei seriamente foi Roger. Perguntei-lhe se gostaria de estar em nosso selo, mas Roger respondeu que todos iam sair de férias e voltariam apenas em setembro.

A impressão de Jenner, então, foi a de que o grupo era "bastante sério de uma forma semiprofissional", mas seu futuro era uma incógnita. "Eles compraram uma van e algum equipamento com o dinheiro que ganharam, mas estavam à beira de se separar", ele disse, em 1972. Certamente sem nenhum evento marcado e com trabalhos de faculdade e escolhas de carreira a serem feitas, a banda tinha muito no que pensar quando tomaram caminhos diferentes naquele verão.

Mason viajou com sua namorada Lindy para Nova York, onde ela trabalhava com a Companhia de Dança de Martha Graham. Lá, ele viveria a cena de jazz americana ao vivo, em vez de apenas escutar músicas gravadas, assistindo aos celebrados pianistas Thelonious Monk e Mose Allison em uma mesma noite, antes de o casal ir para a Costa Oeste. Se Mason estava vivendo sérias dúvidas sobre o futuro da banda, ele foi salvo por um artigo de uma revista *underground* de Nova York, *East Village Other*, que citava The Pink

Floyd Sound. Conforme ele comentou depois: “Fez com que eu percebesse o potencial da banda em ser mais do que mero veículo para nossa diversão”. Juliette Gale também viajara para os Estados Unidos naquele verão, deixando o namorado Richard Wright com tempo de sobra. Parte da galera de Cambridge havia passado os três últimos verões nas ilhas gregas e nas Ilhas Baleares, passando por Mykonos, Ibiza e Formentera, tomando sol, fumando erva forte e buscando seu lugar no mundo. Richard e Juliette também foram para Lindos, em Rhodes. No verão de 1966, Wright se juntou a Roger Waters para outra excursão grega.

“Lá estavam Nigel e eu, Russell Page, David Gale, Rick, Roger e também Judy”, recorda-se Jenny Lesmoir-Gordon, referindo-se a Judy Trim, ex-aluna da County School for Girls, de Cambridge, e filha de um cientista pesquisador da universidade. Ela e Roger estavam juntos desde a adolescência. “Rog, Andrew Rawlinson e eu estávamos todos atrás de Judy”, diz Storm Thorgerson. “E Rog a conquistou.”

“Foi naquelas férias que Roger fez sua primeira viagem de ácido”, continua Jenny. “Nós cruzamos a Europa em um velho carro americano que no meio de uma noite travou com a marcha engatada em ré. Chamamos um mecânico, que usou a expressão: *‘Kaput’*.[1] Então tomamos um trem lento que passou pela Iugoslávia e Grécia. Por fim, encontramos uma casa de campo e deixamos Rog e Juju – como eles chamavam um ao outro na época – ficarem com o melhor quarto da casa. Embora eu não acredite, Roger insistia em dizer que eles encontraram um escorpião debaixo da cama. Ele tinha uma personalidade bastante forte, mas também podia ser tímido. Lembro-me de estar sozinha com Roger na praia um dia, e ele parecia muito nervoso. Estava com Judy, mas parecia ser muito tímido na presença de mulheres.”

Diferente da maioria, Waters nunca havia experimentado LSD. Na ilha grega Patmos, ele decidiu usar um pouco com a pipeta de Nigel. Depois, afirmaria: “Foi uma experiência extraordinária, que durou

por volta de quarenta e oito horas". Ele afirma ter tomado ácido novamente só mais uma vez, em outra ocasião.

Lamentavelmente, a estada na Grécia também revelou o primeiro indício do relacionamento tenso com Richard Wright, uma fenda que teria implicação significativa para o Pink Floyd anos depois. "Rick era um cara tímido e doce", afirma Jenny. "Ele tinha uma namorada em quem pensava bastante e que estava nos Estados Unidos na época. Mas Roger o depreciava sempre. Era como se ele usasse Rick como seu saco de pancada." De volta a Stanhope Gardens após as férias, os membros da banda encontraram Peter Jenner ainda disposto a conversar. Quando Waters lhe disse que a banda precisava de um empresário de verdade, Peter arquivou seus planos de levá-los para a DNA e chamou um antigo amigo e companheiro da London Free School, Andrew King. "Pete e Joe Boyd estavam tocando a DNA juntos, e eu ia gerenciá-la", lembra-se Andrew King. "Mas quando o selo não deu certo, Peter sugeriu que eu empresariasse o Floyd com ele." Jenner conseguiu uma dispensa de doze meses de seu cargo na LSE, com opção de retorno caso sua carreira como empresário da banda não decolasse.

Andrew King e Peter Jenner estudaram juntos e, após a universidade, viajaram pelos Estados Unidos. Eram, conforme explica King, "intelectuais liberais da classe média na cena vanguardista de Londres".

"Não escutava muita música pop", admite Jenner. "Tinha acabado de conhecer Bob Dylan e The Byrds. Mas não achava que brancos fossem capazes de fazer blues."

Na época, King trabalhava como relações públicas para a British European Airways, mas calhou de ter algum dinheiro de família para investir. Alegando estar duro, Waters convenceu o novo responsável pela banda a adquirir um PA, mas o equipamento desapareceu logo depois. King e Jenner abriram a carteira de novo. Posteriormente,

Waters revelou que no começo achava que ambos fossem traficantes de classe média atrás de lucro.

Enquanto isso, a Free School precisava de dinheiro. “Uma das coisas que fizemos foi lançar um boletim”, diz Hoppy. “Eu pagava os custos de produção e, embora me desse muito bem na Fleet Street como fotógrafo no começo dos anos 1960, naquela altura já estava fazendo outras coisas e ficando cada vez mais pobre. Para manter a escola e o boletim, decidimos montar um programa beneficente, que acabou se tornando uma série de eventos.” Peter Jenner agendou The Pink Floyd Sound para tocar na All Saints Church Hall, nas proximidades da Westbourne Park Road. Uma importante casa da área, que seria palco de peças e musicais, além de ponto de encontro para a comunidade de Notting Hill. Na ocasião, também era onde ficava um dos primeiros grupos pré-escolares de Londres.

John Leckie, que cuidaria das sessões de gravação do Pink Floyd, e depois produziria bandas como The Stone Roses e Radiohead, cresceu ali perto, em Ladbroke Grove: “Vi o Floyd algumas vezes na All Saints Hall. Fantástico. A única coisa é que aquele *era* um salão escolar. Tinha todas aquelas pequenas mesas e cadeiras para crianças enfileiradas, que sempre pareciam muito engraçadas cada vez que alguém pulava sobre elas, dando uma pirada e dançando ao som da música”.

Foi em All Saints Hall que Andrew King aproximou-se do Pink Floyd. “Acho que foi lá que vi a banda pela primeira vez. Ainda faziam versões de quinze minutos de ‘Louie Louie’ e recordo-me de pensar como aquilo tudo soava estranho. Conhecia blues e as raízes do rock-n’-roll e aquilo não parecia estar certo. Mas as inconsistências musicais eram o que funcionava. Também pensava que Syd exalava certo magnetismo”, ele diz agora.

Na plateia também estava a inexperiente escritora Jenny Fabian, que em 1969 publicaria o seu laureado romance musical *Groupie*. “Eu tinha acabado de largar meu primeiro marido e estava vivendo em Powis Square”, ela afirma. “Sempre na expectativa de algo

extraordinário, fui atraída até o All Saints Hall por causa das pessoas que via entrando. A música era interessante e o vocalista parecia incrível." Jenner e King "eram como dois escoteiros que conheci em uma vida passada", disse Jenny. Ela "permitiu que Andrew a seduzisse", antes de se aproximar do verdadeiro objeto de seu desejo, Barrett, que depois apareceria em seu romance sob o disfarce de Ben, enquanto a banda era rebatizada de Satin Odyssey.

Somada à hipnotizante performance de Syd nesses concertos, havia um show de luzes exótico, cortesia de Joel e Toni Brown, um casal americano de passagem, vindo de Haight-Ashbury, o distrito hippie de São Francisco. Embora rudimentar para os padrões de hoje, o uso que o casal fazia de slides coloridos e um projetor era um sopro de vida para os efeitos de iluminação existentes na maioria das casas. Quando os Brown voltaram para os Estados Unidos, Peter Jenner e sua esposa, Sumi, começaram a formar um conjunto de "estantes de madeira de Woolworths, com meia polegada de espessura, e holofotes domésticos fixados, com plástico transparente preso com percevejos". Joe Gannon, um americano de 17 anos que participava dos shows da All Saints Hall, foi escalado para se tornar o primeiro técnico de luz do grupo.

Apesar de precário, o equipamento de luz dos Jenner – tão primitivo para os padrões de hoje – deu ao Pink Floyd um visual distintivo que o colocava à frente da concorrência, assim como uma abertura para o que Peter Jenner descreve como o "mundo da mídia mista". Os membros da banda foram receptivos à ideia, acostumados a dar acompanhamento musical ao *workshop* de som e luz de Mike Leonard, na Hornsey College of Art. Em março, eles tocaram no baile de trapos na Universidade de Essex, tendo ao fundo uma filmagem feita por um estudante de cadeira de rodas, sendo empurrado por Londres.

Com as luzes vanguardistas e projeções de fundo, logo se espalharam as notícias de seus shows na All Saints Hall, mesmo

que uma de suas primeiras apresentações tivesse tão pouca gente que Syd acabou brincando e recitou um discurso de *Hamlet* para o punhado de parceiros presentes. “Havia umas vinte pessoas lá quando tocamos pela primeira vez”, admite Roger Waters. “Na segunda semana, cem, e, depois, de trezentos a quatrocentos, e, após isso, muitos não conseguiam entrar.”

Ao manter sua própria política de esquerda, a banda logo estaria fazendo shows beneficentes em Oxfam (junto com comediantes como Peter Cook, Dudley Moore e Barry Humphries) e um para a Rodésia, na Camden Roundhouse. Com a Free School chafurdando, a incansável campanha de Hoppy novamente começou. Inspirado pelo *Village Voice*, de Nova York, Hopkins convenceu Barry Miles (depois somente Miles), entre outros, da ideia de lançar um jornal grátis para a comunidade alternativa. Miles havia começado a Indica Bookshop e a Gallery, mecas para a comunidade hippie e para encontrar *beatniks* americanos. Ele também ficou amigo de Paul McCartney. O jornal *International Times* foi criado, nas palavras de Miles, “para ligar Londres a Nova York, e Paris e Amsterdam… Para unir pintores, músicos e o pessoal da dança.”

Em 15 de outubro de 1966, o *International Times* foi estabelecido em um porão da livraria Indica e lançado com uma festa na Roundhouse de Londres, em Chalk Farm, uma antiga estação de trem e destilaria de gim reformada. Hoppy e Miles cobraram 10 xelins na porta e o público recebeu um cubo de açúcar grátis, que lhes foi dito ter sido ou não batizado com LSD (na verdade, nenhum havia sido batizado). Lá dentro, entre as ruínas traiçoeiras da destilaria, falhas nos pisos e carroças abandonadas, em torno de duas mil pessoas, algumas viajando, outras *pensando* estar viajando, se maravilharam ante a visão da atriz de minissaia Monica Vitti, Marianne Faithfull em um comprido e ordinário hábito de freira, Paul McCartney e Jane Asher vestidos como árabes e, como a revista *New Society* relatou depois, “pessoas da moda, *beatniks*,

barbudos, bonecas com seus brilhantes e imperfeitos homens das cavernas". The Pink Floyd Sound foi agendado como atração principal, com abertura de The Soft Machine, uma banda de jazz-rock inclinada ao experimentalismo, que usou o som do motor de uma motocicleta no show daquela noite. Antes da performance do Floyd, houve um acidente no qual Syd e o *roadie* Pip Carter supostamente destruíram uma instalação de arte de geleia de quase dois metros, ou passando com a van da banda sobre ela, ou ao remover uma prancha de madeira vital para manter o molde ereto.

"Eu me lembro da geleia", ri Jeff Dexter, na época um DJ de Londres. "No show na Roundhouse foi a primeira vez que vi o Pink Floyd. Não achei o show grande coisa, mas as *pessoas* do show eram fantásticas. Fiquei intrigado pela pequena comitiva do Floyd, principalmente as garotas em volta de Syd."

Vestido com suas melhores camisas de cetim e echarpes de seda, de acordo com uma testemunha, o Floyd "buzinou, uivou e chilreou" enquanto um show primitivo de luzes e slides projetados piscava e gotejava cores psicodélicas em torno deles.

"A música da banda era praticamente uma *jam* psicodélica muito alta que raramente parecia se relacionar com o tocar de um tema qualquer introdutório, fosse 'Road Runner' ou qualquer outro clássico R&B", escreveu Miles, em 2004. "Após cerca de trinta minutos, eles pararam, olharam uns para os outros e recomeçaram basicamente o que haviam feito até então, exceto com a diferença de estar em um novo tom."

"Acho que foi um golpe de boa sorte o fato de não conseguirmos fazer bons *covers*", admite Roger Waters. "Isso nos forçava a seguir em uma direção própria, com nossa própria maneira de fazer as coisas."

Como Richard Wright colocou: "Tudo ficou mais improvisado em torno das guitarras e do teclado. Roger começou a tocar o baixo como se fosse um instrumento principal".

Quaisquer que fossem as deficiências musicais do grupo, Peter Jenner estava encantado com os resultados do show na Roundhouse. “Havia um sentimento forte naquela noite”, ele se lembra. “Fizemos contato com várias outras almas parecidas; outras bandas, outras pessoas. Havia um senso de ‘uau, este é o seu lugar’.”

Pela própria admissão de Jenner, ele e Andrew King queriam cortejar os “jornais mais elegantes”. Para eles, “aquilo era algo cultural, não somente música pop”. Uma semana depois, The Pink Floyd (o Sound fora retirado como sugestão de Peter Jenner) recebeu sua primeira menção na imprensa nacional com uma resenha surpreendentemente simpática no *Sunday Times*, na qual um Waters entrevistado falava sobre “anarquia cooperativa” e que a música da banda era “uma realização completa das metas da psicodelia”, uma citação que mais tarde ele desmentiu, alegando ter “sido obviamente uma ironia”. “Anarquia cooperativa” à parte, o Floyd e sua nova gerência ainda entendiam a importância de um bom negócio.

No final do mês, Jenner e King assinaram uma parceria de seis vias com os quatro membros da banda, criando a empresa Blackhill Enterprises (o nome foi retirado de uma casa de campo que pertencia à família de King em Brecon Beacons). Barrett, Waters, Wright e Mason finalmente desistiram de seus estudos. Contudo, conforme Bob Klose contou mais tarde, “Syd teve uma verdadeira batalha consigo mesmo após a decisão de deixar o colégio de arte. Sofreu agonias por causa daquilo.” Não pela primeira vez, aqueles que eram próximos de Syd se perguntaram por que aquele talentoso artista estava desistindo de tudo pela música.

“Sempre achei fantástico que as mães de Syd e Roger aceitassem que eles largassem a escola de arte e arquitetura”, lembra-se Libby Gausden. “Especialmente Mary Waters, já que Roger estava a caminho de se tornar arquiteto.”

A Blackhill Enterprises estabeleceu sua base no apartamento de Jenner, na Edbrooke Road, nº 4, em Notting Hill, contratando June Child, que morava no andar de baixo, para atender o telefone. Para Jenner e King, as personalidades de seus novos contratados estavam ficando mais claras. “Às vezes sentia que era por causa de Syd e dos três caras com quem ele tocava”, admite King. “Você poderia dizer, entretanto, que inicialmente Nick e Rick estavam indo juntos a um passeio, e Roger estava à espreita.”

“Syd era um cara boa-pinta e o cantor, portanto, era sempre nele que você focava”, diz Jenner. “Ele era o cara criativo e, no começo, uma pessoa muito fácil de se lidar. Mas Rick também era bonitão, então não era *somente* Syd. Eu gostava muito de Rick. Ele era bastante gentil e tratava-se de uma situação clássica gerencial: ele não dava nenhum problema, então você não reparava nele. Eu estava sempre mais ciente das pessoas que precisavam de alta dose de atenção. Nick era muito fácil de se relacionar e alguém que conversava com todos os demais. Mas, como ele era colega de Roger, sempre tomava partido dele se algo fosse colocado em votação. Roger era o organizador. Era a pessoa que você procurava para resolver questões práticas. Era bastante questionador e queria saber exatamente tudo o que estava acontecendo.”

“Roger organizava *tudo*”, lembra-se Libby Gausden. “Anos depois, quando escutei que ele estava lutando pelo nome Pink Floyd, lembro-me de ter pensado: ‘Você realmente merece isso, você merece’.”

Barrett e Waters começaram a escrever músicas enquanto ainda estavam em Cambridge. Uma das primeiras tentativas de Syd, “Let’s Roll Another One”, seria rebatizada de “Candy and a Currant Bun” – para evitar acusações de uma mensagem pró-drogas – e acabou como lado B do primeiro *single* do grupo.

Waters havia feito sua estreia como compositor com a ainda não gravada “Walk With Me, Sydney”, um dueto sentimental que deveria ser gravado por Barrett e Juliette Gale. Em novembro de 1966, o

repertório da banda incluiria composições de Barrett como “Matilda Mother” e “Astronomy Domine”, assim como o primeiro esforço de Waters, “Take Up Thy Stethoscope and Walk”. “Todos eram encorajados a escrever”, diz Jenner, “mas foi Syd quem trouxe as melhores canções”.

O outono de 1966 marcou um período altamente criativo para Barrett e, ao que parece, também um período de contentamento pessoal, um forte contraste com a mania que surgiria apenas alguns meses depois. Próximo ao final do ano anterior, Syd havia se mudado para um quarto em uma estreita casa de três andares na Earlham Street, nº 2, perto do Cambridge Circus de Londres. Na época, um “típico bloco de hippies, com sua porta frontal roxa e grafites psicodélicos nas paredes”, de acordo com um visitante, o número 2 da Earlham Street há muito já foi renovado e, no andar térreo, existe hoje uma revistaria. Foi o primeiro de vários sucessores da Clarendon Street, nº 27, o antro de narcóticos de Cambridge que vinha de alguns anos atrás. O principal inquilino do prédio era Jean-Simone Kaminsky, um proscrito do exército francês que fora ferido na Inglaterra e, por conta de um complacente membro do parlamento, tinha encontrado primeiramente alojamentos em Cambridge, vizinho de Matthew Scurfield.

Kaminsky mudou-se para Londres e assumiu o aluguel da Earlham Street, nº 2. Embora tivesse um emprego na BBC, ele também tinha uma linha de produção secundária chamada “livros sexuais intelectuais”, produzidos em algumas impressoras no apartamento.

Depois, quando uma das impressoras pegou fogo, o prédio teve que ser evacuado. Quando as chamas foram controladas, a brigada de incêndio descobriu a literatura ilegal de Kaminsky e chamou a polícia. O restante dos inquilinos do prédio rapidamente escondeu os livros “proibidos” na traseira de uma van e dirigiu por Londres jogando os volumes queimados em todos os jardins pelo caminho.

Com mobília adquirida a partir de caixas descartadas na vizinhança de Covent Garden, as condições eram difíceis. John Whiteley, um ex-oficial da guarda do norte da Inglaterra, então trabalhando na Better Books (“eu era o único entre aqueles intelectuais capaz de trocar uma lâmpada”), estava vivendo lá com sua namorada, Anna Murray, quando a galera de Cambridge apareceu em massa. “Aquele povo todo chegou ao mesmo tempo”, recorda-se Whiteley, “Ponji Robinson, Dave Gale e o Seamus O’Connell, que foi quem me apresentou Syd.” Com a ajuda de sua mãe depressiva, o eminentemente sensível Seamus (“eu curtia cerveja, jazz e blues”) organizou um controle de aluguel para o local inteiro de 5 libras, 5 xelins e 5 pence por semana.

Anna Murray e Barrett partilhavam um interesse em pintura e ficaram amigos de imediato. “Anna também pintava”, explica John Whiteley. “Ela e Syd se tornaram grandes amigos. Eles costumavam fumar muita erva juntos – como todos naquela época.”

Syd tomou o sótão da Earlham Street, tornando-se amigo de outro inquilino principal da casa, Peter Wynne-Willson, e sua namorada, Suzie Gawler-Wright. Wynne-Willson havia deixado a escola pública após tomar parte na Marcha Aldermaston e estava trabalhando como engenheiro de luz durante a primeira temporada do musical *Oliver*.

Suzie receberia o apelido de Debutante Psicodélica. Wynne-Willson certa vez acertou uma viagem do grupo durante a performance de *The Messiah*, de Handel, no Royal Albert Hall. Os dois seriam rapidamente absorvidos no círculo do Pink Floyd, com Wynne-Willson assumindo como técnico de luz da banda quando Joe Gannon retornou aos Estados Unidos. “Quando os teatros para os quais eu trabalhava jogavam materiais fora, eu os levava para casa e restaurava”, explica Wynne-Willson, agora encarregado do equipamento de iluminação caseira de Jenner.

Um de seus primeiros artifícios cenográficos no palco envolveria esticar uma camisinha sobre uma armação de arame. Ele pingou

tinta óleo na estrutura pela qual a luz era projetada, criando um dos primeiros efeitos com slide a óleo. Isso se tornou uma característica dos shows ao vivo do Pink Floyd. Em outro rompante de criatividade, ele criou um par do que ficaria conhecido como “cosmonoclos”. Tratava-se de um par de óculos de solda com as lentes escuras removidas e substituídas por dois prismas límpidos de vidro, que davam uma visão distorcida e desorientadora.

“Recordo-me de usar um par e caminhar pela Charing Cross Road – ou melhor, tentar caminhar pela Charing Cross Road”, lembra-se Emo. “Um policial me perguntou o que eu estava fazendo e, se não me engano, o fizemos colocar os óculos também. Claro que a visão ficava ainda pior se você estivesse chapado. Ou viajando.”

“1966, em Londres, foi fantástico”, diz Storm Thorgerson. “Éramos cheios de hormônios e vida.” Na Earlham Street, Syd tocava guitarra, escrevia músicas, fumava erva e saía com sua namorada Lindsay Corner, que se mudara de Cambridge para Londres, em busca de uma carreira de modelo. Sob a tutela da mãe de Seamus O’Connell, ele se apaixonou pelo *I-Ching*, o místico Livro das Mutações chinês, e o jogo de tabuleiro chinês “Go”. Sessões completamente chapadas com os dois eram seguidas por barras de chocolate reparadoras compradas no Café Pollo, próximo a Old Compton Street.

O *I-Ching* se tornaria uma das muitas inspirações musicais de Syd na época, junto com cartas de tarô, Hilaire Belloc, The Beatles, Mothers of Invention, Aldous Huxley... Como Roger Waters explicou depois, “Syd nunca foi um intelectual, mas sim uma borboleta que mergulhava em todo tipo de coisas”. O jovem de Cambridge, John Davies, estava em Londres estudando para se tornar veterinário-cirurgião e recorda-se de que “o apartamento da Earlham Street era um lugar adorável para ir aos sábados. Tudo acontecia lá. Syd tocava discos para nós e canções novas que ele havia escrito.

Lembro-me de estar sentado ali, terrivelmente chapado, escutando ele tocar ‘Scarecrow’ no violão”.

“Houve um ocorrido na Earlham Street que, para mim, resume Syd”, diz Po. “Ele tinha um pequeno quarto – saco de dormir em um canto, a guitarra no outro, uma arara com algumas calças de veludo e camisas floridas penduradas. Nada mais. E lembro-me de sentar lá e jogar ‘Go’ com ele. Havia uma lâmpada sobre nossas cabeças que era clara demais. Eu disse: ‘Syd, não tem nada que você possa fazer com essa luz?’. Ele respondeu: ‘Sim, há’. Havia algumas laranjas dentro de um saco de papel pardo. Ele as tirou, fez um buraco no saco, revestiu a lâmpada com ele e criou uma bela luminária, que nos dava luz suave para jogar. Ele era sempre capaz de fazer essas coisas artísticas sem o menor esforço, nas quais qualquer um de nós teria levado décadas para pensar.”

Blackhill recarregou as baterias para gravar uma fita demo que poderia ser enviada às gravadoras, “embora não conhecêssemos ninguém no negócio além de Joe Boyd”, admite Jenner. No Thompson’s Recording Studio, em Hemel Hempstead, o Floyd gravou, entre outras coisas, “Candy and a Currant Bun” e uma nova composição, “Interstellar Overdrive”. A primeira era típica *acid-pop* de Carnaby Street, a trilha sonora ideal para dançarinas de boate, com suas minissaias (“*don’t touch me, child*,” declara Barrett no refrão). Mas foi “Interstellar Overdrive” que se tornaria a música de trabalho do Floyd, uma “piração” instrumental que crescia de uma frase de guitarra assumidamente inspirada pela versão do Love de “My Little Red Book”, de Bacharach e David, a qual Jenner diz ter cantarolado para Syd.

Anthony Stern estava vivendo agora na Carlisle Street, no West End de Londres, e trabalhando com o cineasta Peter Whitehead, o artista que Syd conhecera em seu estúdio em Cambridge alguns anos antes. Ao encontrar com Peter Jenner um dia no Soho, o empresário do Floyd deu a Anthony uma cópia da demo da banda com “Interstellar Overdrive”. “Achei que aquilo tinha absolutamente

tudo a ver com o tipo de filmes que eu queria fazer", diz Stern. Em uma viagem aos Estados Unidos no ano seguinte, Stern levantou verba para seu filme, *San Francisco*, que trazia a primeira e bruta versão de "Interstellar Overdrive", num conjunto de imagens abstratas e rápidas da América em 1967, que, nas palavras de Stern, "tentava reproduzir a iluminação do Pink Floyd nos shows". Com empresário, um agente e agora uma fita demo, um Pink Floyd renovado voltou a Cambridge em dezembro de 1966, para tocar na festa de Natal da escola de arte.

Naquela noite, estava o futuro fotógrafo Mick Rock, então no primeiro ano da Universidade de Cambridge. Com gosto por erva e alucinógenos, Rock fez contato com Pip e Emo: "Eles ficavam falando sobre seu amigo Syd e a banda Pink Floyd, e de como o nome era inspirado em dois *bluesmen* que eu nunca tinha ouvido falar. Eles deliravam com esse tal de Syd. E eu fui completamente arrebatado quando vi o Pink Floyd pela primeira vez. Mas tudo estava centrado em Syd. Você nem ao menos notava o resto da banda. Pip e Emo levaram-me para conhecê-lo, mas antes encontrei Lindsay Corner. Saímos, fumamos um baseado e lembro de ter gostado muito dela. E quando descobri, após o show, que ela era namorada de Syd, fiquei ainda mais impressionado".

Depois da apresentação, Rock se juntou a Barrett e seus amigos na Hills Road para fumar erva e discutir os méritos de Timothy Leary e seu livro *Psychedelic review*, e o romance mais famoso daquele ano, *Childhood's end*, de Arthur C. Clarke. Começou uma amizade entre Rock e Barrett, que perduraria por toda a década seguinte, o que inclui um período após a saída de Syd do Pink Floyd.

Outro ex-colega de faculdade de Syd também estava no público. John Watkins havia ajudado a organizar o evento. Ele se lembra: "Fui até Syd depois, cheio de louvor: 'É incrível isso que você está fazendo'. Ele olhou para mim e disse: 'Obrigado, mas acho que tenho que chutar a bunda do baterista e do tecladista'. Esse era o comportamento dele. Na escola de arte, parecia que ele começava

uma banda nova a cada semana. Jamais consegui imaginá-lo permanecendo em um mesmo grupo, tocando as mesmas canções, noite após noite...".

De volta a Londres, Hoppy e Joe Boyd formaram uma parceria própria. Boyd havia visto os shows do Pink Floyd na All Saints Hall e procurava por um espaço fixo onde pudesse encenar eventos similares. O local escolhido foi o Blarney Club, um bar irlandês abaixo dos cinemas Berkley e Continental, na Tottenham Court Road. Boyd fez um acordo de cavalheiros com o dono irlandês, sr. Gannon, e concordou em pagar 15 libras por semana para usar a casa toda sexta-feira à noite. Originalmente chamada UFO-Night Tripper, antes de se tornar simplesmente UFO, o clube abriu suas portas em 26 de dezembro de 1966, com shows de Pink Floyd e The Soft Machine (como banda de abertura).

UFO acabaria se tornando um evento semanal a partir do Ano-Novo, com Pink Floyd e The Soft Machine como as chamadas "bandas da casa", a primeira tendo arrecadado 60% da renda nas suas três primeiras aparições.

Pouco comum para a época, os organizadores do clube perceberam que estavam ganhando dinheiro, com muito do excedente sendo usado para pagar anúncios na *International Times*, o que ajudava a manter a revista em circulação. Em troca, a equipe da revista tomava conta da entrada do UFO. O clube ia das dez horas da noite até oito da manhã, e a clientela da moda, a trilha sonora psicodélica e os efeitos de iluminação espaciais disfarçavam o fato de que a pista de dança polida e a bola espelhada sobre as cabeças eram típicas tradições do *showbiz*. Não havia licença para o comércio de álcool, mas uma pequena barraca vendia comida macrobiótica para os *clubbers* famintos, enquanto um traficante alemão conhecido como Marlon oferecia as "viagens". O mago da iluminação interna do UFO, o já falecido Mark Boyle, tinha frequentado regularmente os *workshops* de som e iluminação de

Mike Leonard na Hornsey College of Art. Boyle trabalhava em uma plataforma improvisada, juntando diferentes substâncias entre os slides limpos para serem aquecidas pelas lâmpadas dos projetores, antes de, efetivamente, derreterem e se espalharem em cima da banda que estava no palco.

"Hoje em dia, o UFO faria que qualquer discoteca dos anos 1970 parecesse sofisticada", diz Mick Farren, então escrevendo para a *International Times* e cantando com sua própria banda, The Social Deviants. "Mas na época o ambiente era de enlouquecer. Você tomava um ácido e ficava quase inconsciente", diz Jenny Fabian. "Era como descer a um mundo subterrâneo dos sonhos. Havia pessoas flutuando com um olhar beatífico, ou estendidas no chão de madeira. Eu mesma me deitava com frequência, absorvida pelos antigos filmes em preto e branco que eles exibiam entre as músicas. Também tinha algo de regressivo naquela coisa toda. Se você fosse ao banheiro, além daquele salão de sonhos havia um corredor sinistro e sinuoso, iluminado, porém negro e pingando por causa da condensação, que levava ao espalhafatoso banheiro feminino, e lá eu me olhava no espelho e ficava espantada com o que via... Era sempre um alívio voltar ao útero do faz de conta."

Além de música ao vivo, o clube também tinha performances artísticas – malabaristas e mímicas – e exibição de cinema de vanguarda. Mas, com o passar do tempo, as bandas se tornaram uma parte cada vez mais importante do apelo do UFO. Apesar da ambiência uterina da casa, uma competição cresceu entre os respectivos públicos das bandas, se não entre os próprios grupos. "O Floyd era muito viagem, muito no mundo das drogas, mas era um rock branco. Era para pessoas que curtiam Tolkien e procuravam o UFO na Hampstead Heath", diz um fã da Soft Machine. "A Soft Machine era mais vanguardista, em um sentido europeu. Eles faziam parte de festivais de jazz na França. Seu público parecia ser mais socialmente consciente, por dentro das lutas pelos direitos civis dos negros e da revolução da classe

trabalhadora.” Para alguns, o mérito era puramente visual e musical. “Sempre havia competição entre meus amigos para saber quem era melhor”, diz John Leckie. “Sempre discutíamos sobre quem chegava mais no limite. A Soft Machine certamente tocava melhor. Mas é claro que o Floyd era mais abstrato, eles tinham o Syd.” Mesmo entre sua própria galera, nem todos estavam convencidos do valor musical do Floyd. “Para ser completamente honesto, jamais fui fã”, ri John Whiteley. “Ajudava a fazer as luzes para eles no UFO, mas ainda me lembro de Syd tocando e gritando os acordes para que os demais o seguissem.”

Contudo, o baterista da banda The Soft Machine, Robert Wyatt, lembra-se de seus rivais com afeição: “Havia uma maciez no Floyd, que eu gostava. O equipamento da Soft Machine sempre explodia e o Floyd deixava que usássemos o deles, o que não costumava acontecer entre bandas na época. A maioria ficava em seus casulos. Eu ainda escutava John Coltrane e não comprava discos de rock, mas fiquei maravilhado ao ver o Floyd tocar, com a frieza que eles tinham ao esperar o momento certo de passar de uma nota para outra. Eu não poderia fazê-lo, mas o Floyd estava sempre no controle”.

Com as duas bandas livres para fazer a música que quisessem, por quanto tempo quisessem, o Floyd e a Soft Machine tinham a vantagem de tocar, conforme diz Wyatt, para “pessoas que não sabiam em que ano estávamos, quanto mais que horas eram”.

A distorção de tempo que acompanha uma viagem de ácido tornava o som do Floyd ideal para uma experiência com LSD. Antes de seus shows no UFO, a sua equipe liberava a multidão da área diretamente em frente aos alto-falantes. Conforme Miles escreveu depois no *New Musical Express*, “isso foi feito originalmente para evitar que hippies chapados os atrapalhassem, mas logo se tornou um ritual curioso e significativo, como uma cerimônia zen: a liberação do espaço vazio no qual a misteriosa música do Floyd seria projetada”.

No palco, eles tocavam próximo de seus holofotes caseiros e das projeções rolando ao fundo, jogando sombras sobre a banda e aumentando a mística. Os *riffs* lisérgicos da guitarra de Syd batalhavam com os teclados de outro mundo feitos por Richard Wright. Roger Waters, desengonçado e reservado, martelava seu baixo de forma atordoante e, quando necessário, imprimia um guincho terrível nele. Certa noite, Joe Boyd lembra-se de ter visto um Pete Townshend doidão agachado ao lado do palco, apontando para Waters e gritando que o baixista do Floyd iria "engoli-lo".

"Viajei três vezes no UFO", diz Townshend hoje. "Achava que Rogers era muito bonito e assustador, e morria de medo de que ele tentasse roubar minha namorada, por quem ele tinha abertamente uma queda, enquanto eu viajava no ácido." A namorada em questão era a futura esposa de Townshend, Karen Astley, uma linda estudante de arte que já tinha aparecido no cartaz de inauguração do UFO. Ela com frequência atraía atenção na casa, de acordo com o guitarrista do The Who, porque "dançava com um vestido que parecia ter sido feito de filme plástico".

Raramente havia confusão no UFO. Às vezes alguns novos visitantes eram a exceção à prevalecente vibração de paz e amor, embora muitos acabassem também caindo no ácido e se juntando à festa. Em outras ocasiões, motoqueiros pegavam pesado com a clientela feminina. Uma grande ameaça à ordem pública veio quando várias pessoas bonitas tiraram toda a indumentária, as bijuterias hippies, os caftãs, e acabaram no início da manhã pela Tottenham Court Road, atraindo a atenção dos transeuntes consternados.

Sam Hutt, o primeiro "médico alternativo" de Londres, que depois iria se tornar o cantor country Hank Wangford, frequentava o UFO com regularidade e ainda se espanta com o tanto que a clientela conseguia se dar bem: "O irlandês que era dono do lugar era muito pragmático. Ele literalmente fechava os olhos para tudo o que

acontecia ali – típico dos irlandeses. Para ele, não era diferente de um *pub* local que ficasse aberto até tarde".

"Você tem de se lembrar de que aquele era um *showbar* irlandês alugado", completa Mick Farren. Naqueles dias, a polícia tinha que ser gentil, "mesmo com hippies andando por todo lado uma noite por semana". Um engradado de uísque no Natal era o adoçante esperado como propina.

Em janeiro de 1967, cruzaram-se os caminhos de Barrett e Peter Whitehead, que estava fazendo filmes, ajudado pelo parceiro da exposição de arte de Syd, Anthony Stern. *Wholly communion*, de 1965, sobre leitura de poemas no Royal Albert Hall, com Allen Ginsberg, e *Charlie is my darling*, o documentário feito no ano seguinte sobre uma turnê do Rolling Stones, estabeleceriam Whitehead como um cineasta da chamada contracultura. Era "o sr. Trendy", como Andrew King o chamou depois, mesmo que Peter insistisse: "Eu não gostava de música pop de verdade e nunca havia ido a um conserto pop antes na vida".

Whitehead estava na metade de outro filme, *Tonite let's all make love in London*, que misturava fragmentos de entrevistas com filmagens de Mick Jagger, Julie Christie, Michael Caine, David Hockney e outros, como um documento de máquina do tempo dos astros pop e artistas daquela geração. O que ele precisava, contudo, era uma trilha sonora *atual* que combinasse. "Não havia chance de eu colocar os malditos Rolling Stones nela", diz Whitehead. "Anthony sabia que eu gostava da Soft Machine e me contou sobre como Syd estava com The Pink Floyd, que fazia algo similar."

Peter se aventurou no UFO e encontrou Syd nos bastidores – "ele já estava um pouco fora de si", embora sua atenção estivesse mais voltada para a acompanhante de Barrett, "uma bela garota chamada Jenny Spires".

"Jenny foi a primeira garota que mimetizou totalmente a atmosfera do UFO", afirma Anthony Stern. "Ela morou no meu apartamento por

um período, e certa noite eu estava sentado quando vi a porta se abrir e escutei um maravilhoso som de sininhos tilintando, como uma rena que veio do céu. Ela usava aqueles sinos pendurados nos tornozelos, e era a visão mais maravilhosa de um novo tipo de mulher. Jamais escutei um som tão adorável, até ir, em 1972, a uma cidade chamada Herak, no Afeganistão, onde os cavalos tinham exatamente aqueles mesmos sinos, e eu tive, de repente, um *flashback* de Jenny na porta do meu apartamento."

No que se tornaria um padrão familiar na complicada vida amorosa de Syd, Jenny – outra garota de Cambridge – não estava sozinha na disputa por sua afeição. Ao mesmo tempo, Syd estava ligado a uma modelo da butique Quorum e, às vezes, com a moradora da Earlham Street, nº 2, Kari-Ann Moller, que depois se casaria com o irmão de Mick Jagger, Chris.

"Comecei a sair com Jenny Spires também", explica Peter Whitehead. "Certa vez, em meu apartamento, mostrei-lhe várias imagens que havia feito para um filme e disse que precisava de música. Ela sugeriu o Floyd, mas eles não tinham nenhuma gravação adequada."

Acertando o acordo entre Syd e Blackhill, Whitehead desembolsou 85 libras por duas horas de gravação no estúdio Rye Muse, depois renomeado Sound Technique, em Kensington, e filmou a performance do grupo de "Interstellar Overdrive", a primeira demo que havia impressionado tanto Anthony Stern. "Gostei porque era muito sombrio e alucinógeno, misterioso e meio clássico", diz Whitehead. Como Stern, Peter acreditava que a música seria ideal para seu filme.

Na filmagem, Barrett pode ser visto tocando uma forma livre e dissonante de guitarra, com sua camiseta preta e vermelha e o bigode de aranha tornando-o um pouco menos elegante que o resto da banda naquele dia. Mason, em particular, parece, tal qual uma pessoa de dentro do Floyd colocou, "muito Carnaby Street". Com tempo extra a ser preenchido, a banda emendou outra canção,

chamada “Nick’s Boogie”, embora somente “Interstellar Overdrive’” seria incluída na montagem final do filme. Anos depois, uma filmagem adicional de Whitehead com a banda tocando no UFO e no Alexandra Palace apareceria no lançamento comercial do DVD *Pink Floyd London 1966-1967*.

No Sound Technique, o Pink Floyd fez mais algumas gravações, incluindo outra nova composição de Barrett, “Arnold Layne”, sob a orientação de Joe Boyd. O grupo fez um clipe promocional para a música, com os quatro integrantes brincando com um manequim em um dia congelante na praia de Sussex. Hoje, é um raro momento descontraído da banda, mesmo que Barrett parecesse estranhamente ofuscado por um exibicionista Roger Waters, que fez performances afetadas para a câmera, rolando pela areia em calças boca de sino ligeiramente curtas.

Peter Jenner admite, achando graça, que “na época, não sabíamos o que estávamos fazendo”, mas o plano de voo era que Boyd, na sua condição de homem de negócios, conseguisse um contrato para a banda. De acordo com Jenner, Boyd tinha acertado para que seu chefe, Jac Holzman, gerente do selo Elektra Records – que havia contratado uma das novas bandas favoritas de Peter Jenner, Love –, de ver o Floyd, “mas ele não gostou e nos dispensou”. Entretanto, Nick Mason se lembra de que Holzman tinha oferecido “um percentual desprezível de 15%”.

A Polydor Records apareceu com uma oferta melhor, que incluía manter Joe como produtor independente (ele tinha aberto sua própria produtora, a Witchseason, cujo nome era tirado do *single* de Donovan, “Season of the Witch”). Um contrato foi escrito. Porém, após alguns dias, o trato caiu por terra.

Bryan Morrison era um astuto agente inglês. Com seu escritório na Charing Cross Road, em Londres, Morrison gerenciava a The Pretty Things, assim como lidava com agências e editoras para diversos tipos de performances, incluindo todas as bandas que

apareciam na elegante Speakeasy. Jeff Dexter estava entre os primeiros que convidaram Morrison para ir ao UFO ver o Pink Floyd.

Em uma entrevista em 1982, Joe Boyd recordou-se da visita que Morrison e dois colegas, Tony Howard e o futuro empresário do Floyd, Steve O'Rourke, fizeram durante um ensaio. "Houve um desconforto imediato entre mim e aqueles três", ele disse. Depois, Boyd diria "jaquetas de veludo, cachecóis ao redor do pescoço, calças apertadas... o dandismo só os deixava mais sinistros".

Essa combinação de elementos antigos com a "nova cultura" prevalecente formava uma mistura formidável. "Joe sentiu-se intimidado por Morrie, Steve e Tony", diz Jeff Dexter, "porque eles eram uma força a ser levada em consideração".

Seria um importante encontro. Morrison já tinha abordado Blackhill com a intenção de representar a banda, havia examinado o contrato do Pink Floyd com Boyd e a Polydor, e dito a eles que podiam propor algo melhor. Antes que Joe pudesse levantar qualquer objeção, Blackhill apoiou o contrato da Polydor e assinou com Morrison, que então abriria um selo independente para interagir com as gravadoras.

"O problema é que Joe era a única pessoa que conhecíamos na indústria", admite Jenner. "E, para nós, ele preferia pisar na bola com o negócio de Jac Holzman". Junto veio Bryan Morrison, e ele parecia conhecer todo mundo... Naqueles dias, era a EMI, Pye ou Decca. A EMI era considerada hippie demais por ter os Beatles e ser dona do Abbey Road. Bryan nos disse: "Vá para a empresa que tem mais dinheiro, e isso o poupará de ter que ficar pensando". Bryan Morrison tinha ligado para a EMI ao receber uma carta do novo produtor da empresa, Norman Smith, que estava em busca de bandas.

"Enviei cartas para todos os agentes e empresários que consegui lembrar", diz Norman Smith. "Recebi uma resposta de Bryan Morrison, que me convidou para assistir ao Pink Floyd. Para ser honesto, nunca tinha ouvido falar deles, e não tinha interesse em

psicodelia. Mas ele me levou ao clube UFO e, embora a música não tenha me tocado de forma alguma, pude ver já na época que eles tinham muitos seguidores. Percebi que devia vestir a roupa de homem de negócios, pois era óbvio que poderíamos vender muitos discos." O contrato proposto chegou a um impasse quando Jenner e King pediram um adiantamento. "Eles queriam uma grana adiantada – 5 mil libras", diz Smith. "Só que a EMI não costumava fazer isso. Foi difícil obter a aprovação da gerência da empresa, mas finalmente eu consegui."

De acordo com Smith, o chefe da EMI na época, Beecher Stevens, "se envolveu no negócio", e desde então tem sido erroneamente creditado por ter assinado com o grupo. Entretanto, Jenner lembra-se de que o selo estava "muito animado por poder ser visto tão *hip* e tão *groovy* ao fechar com a banda". Melhor ainda, The Pink Floyd tinha garantido o lançamento de um álbum, em vez de um que dependesse de um *single* de sucesso.

Joe Boyd, tratado com desprezo, tinha produzido nobremente as novas versões de "Arnold Layne" e o lado B "Candy and a Currant Bun" (mas, conforme ele lembrou depois, "Roger, por cima dos meus ombros, estendeu o longo dedo indicador em uma das pistas de mixagem"). As regras da EMI não incluíam usar produtores de fora, embora a Morrison Agency arrecadasse o cachê da banda por tocar no UFO. O envolvimento de Joe Boyd com o Pink Floyd estava terminado. Ele reclamou: "Foi uma situação do tipo 'Muito obrigado por ter feito Arnold Layne, Joe. A gente se vê por aí'".

"Sempre houve certo estranhamento entre Joe e nós depois disso", diz Jenner. "Mas não tínhamos mais tempo para tocar no UFO sempre que eles queriam. A partir de então estávamos tendo a seguinte conversa: 'Bem, quanto vocês vão pagar?'. Joe se sentia menosprezado, o que, é preciso admitir, ele foi. Prefiro pensar que todos já superaram isso". Boyd escreveu em seu livro *White bicycles: making music in the 1960s*: "Eu, Jenner e King não tínhamos a menor noção. Nenhum de nós imaginava que décadas

depois se poderia ir à parte mais remota do globo e encontrar fitas cassete de *Dark Side of the Moon,* chacoalhando no porta-luvas de táxis no Terceiro Mundo".

O primeiro *single* do Pink Floyd, "Arnold Layne', uma canção sobre um fetichista cujo "estranho *hobby* era roubar calcinhas de mulher", foi lançado em 11 de março de 1967. The Kinks e The Who já estavam estourando com letras mais líricas, assim como abrindo caminho para bandas locais que gostariam de ter uma sonoridade mais inglesa. "Arnold Layne" era uma arrepiante adição ao conjunto. As letras eram presumidamente inspiradas em um incidente real que ocorrera em Cambridge, em que um ladrão não identificado havia roubado o varal de Mary Waters. Roger contara a história a Syd. A música tinha um ritmo atordoante de carrossel, com os vocais de Barrett soando desafiadoramente ingleses, beirando o impressionismo. É o órgão Farfisa de Richard Wright que faz o elo mais claro com a psicodelia, espalhando cor no lugar do tradicional solo de guitarra, e domina a música. Na primavera de 2006, atuando como tecladista da banda solo de David Gilmour, Wright faria os vocais de Syd em uma versão da canção.

"Arnold Layne" é uma lembrança do quanto o quieto e tímido Wright havia sido primordial para o primeiro trabalho do Pink Floyd. "Todos, incluindo eu, subestimavam Rick", admite Peter Jenner. "Mas ele foi muito importante para aqueles primeiros discos. Lembro-me de ele ter escolhido aquelas harmonias e arranjos, dizer às pessoas o que cantar, afinar o baixo de Roger... Também tenho a sensação de que poderia ter havido muito mais no caminho de Rick e Syd trabalhando juntos do que a história permitiu."

Com uma pequena ajuda da gerência ("gastamos algumas centenas de libras tentando comprar seu lugar nas paradas", admite Andrew King), "Arnold Layne" chegou ao *top* 20 do Reino Unido, mas foi banida pela Radio Caroline e Radio London por causa de seu suposto conteúdo de risco. "Não entendemos o motivo de eles

ficarem tão perturbados", protestou Waters em *Disc and Music Echo*. "É uma música sobre as roupas de um fetichista que obviamente é um pouco maluco. Uma canção simples e direta, que fala de um tipo de procedimento humano."

A antiga banda do UFO havia decididamente saído do *underground*, mesmo com uma controversa apresentação no programa da BBC *Top of the Pops* sendo cancelada quando o *single* começou a cair nas paradas. "Queremos ser astros pop", disse Waters a um entrevistador. Na superfície, a banda parecia disposta a tudo para preencher os requisitos necessários: vestir-se com suas melhores roupas e calçados para uma foto promocional fora da EMI, em Manchester Square; posar de um jeito meio imponente com o mandachuva da EMI, Beecher Stevens, em seu escritório; e, acima de tudo, se submeter a uma exaustiva turnê, cortesia da Morrison Agency, que os fez ziguezaguear pelo país, tocando, com frequência, duas vezes por noite.

Além de "Arnold Layne", grande parte do *set* do grupo ainda consistia das "piraçõ̃es" – inimigas das paradas de sucesso – que maravilharam o público chapado do clube UFO. A recepção era notoriamente diferente em cada lugar: expectadores irados jogavam cerveja na banda de trás do balcão, e Waters, que não tinha medo de oferecer seu corpo até mesmo à multidão mais hostil, ganhou um profundo talho na testa após ser atingido por uma garrafa. Aubrey 'Po' Powell passou seis meses dirigindo a van da banda e viu o tanto que a música do Pink Floyd podia afundar. "Eles tocavam para um grupo de, digamos, vinte caras, que ficavam todos estáticos, horrorizados por aquele som psicodélico que não significava coisa alguma, quando o que queriam mesmo era escutar Junior Walker."

Na medida em que o Pink Floyd tornava-se o troféu *underground* da EMI, a cena que os criou começou a mudar. Na primavera de 1967, Keith Richards, dos Rolling Stones, havia sido preso por posse de drogas, e a preocupação da indústria musical com substâncias ilícitas virou assunto dos tabloides. O *News of the World*

estampava manchetes como “músicas pop e o culto ao LSD”, e o Pink Floyd foi equivocadamente descrito como “depravados sociais”. O jornal os tinha confundido com a banda de Mick Farren, The Social Deviants. Advogados foram consultados e o Pink Floyd recebeu um pedido de desculpas. Segurando a onda, eles até convenceram a EMI que a música que faziam não recriava de maneira alguma a experiência de estar chapado, conforme a acusação.“Como fizemos isso, eu não sei”, admite Nick Mason.

Enquanto o Pink Floyd escapou, outros tiveram menos sorte. Pego no furor, John ‘Hoppy’ Hopkins foi preso por posse de *marijuana* e condenado a seis meses de cadeia.“Eu era descuidado, incrivelmente descuidado”, ele diz hoje. Antes de ir para a prisão em Wormwood Scrubs, ele acertou para que Joe Boyd assumisse o controle total do UFO. Como homem de negócios, Boyd decidiu focar-se em agendar novas bandas, em vez de ser palco para mais acontecimentos midiáticos.

Nos anos que se seguiram, Boyd ajudaria a orquestrar as carreiras da Fairport Convention e de Nick Drake, entre muitos outros. Mas, para alguns, aquela abordagem mais comercial do UFO era um indício da cisma que existia na cena contracultural – significava simplesmente que não era mais *underground*. O contrato do Pink Floyd com a EMI articulara tal mudança. “Eu achava uma desgraça que o Pink Floyd não fosse mais ‘nossa’ banda”, diz Jenny Fabian.

Mick Farren tem uma abordagem mais pragmática. “Era muito óbvio entre os mais racionais de nós que o Floyd acabaria em um selo grande, mas alguns dos doidos viram isso como se eles estivessem se vendendo. Lembro-me das palavras ‘Pink Finks’ pichadas na parede do banheiro do UFO. Mas me incomodou como eles pareceram se afastar tão apressadamente da cultura de drogas, sobre a qual erigiram seu nome, quando a merda começou a feder – os Stones sendo presos, Hoppy indo para a cadeia, assédios nas ruas... Aquilo parecia um pretexto.”

Contudo, para o próprio grupo, a cena lhes havia dado uma ignição para sua música em vez de uma filosofia para um estilo de vida. Ao terem optado por uma carreira musical no lugar da faculdade e do trabalho que faziam antes, a busca pelo sucesso era mais importante do que as fortunas que lhes renderiam a London Free School ou o *International Times*.

"Havia elementos *underground* com os quais nos sintonizávamos", diz Nick Mason hoje. "A gente fornecia a música enquanto as pessoas dançavam criativamente, pintavam o rosto, se banhavam em geleias gigantes. Mas provavelmente, por virmos da classe média e sermos pessoas razoavelmente bem-educadas, fomos capazes de passar por uma série de coisas, até mesmo parecer que fazíamos parte de um movimento."

Roger Waters sente uma distância ainda maior. "Até hoje, ainda não sei exatamente o que era tudo aquilo. A gente ouvia falar muito sobre revolução, mas nada específico. Li a *International Times* algumas vezes, mas sobre o que era pra valer a Free School da Notting Hill? Qual era sua intenção? Nunca entendi, exceto por alguns 'acontecimentos'. Os 'acontecimentos' que nos colocávamos eram sempre uma piada."

A EMI foi convencida a pagar o novo carro da banda, um Ford Transit, e um novo Binson Echorec, a caixinha de truques que ajudava a criar aqueles efeitos sonoros espaciais, mas pagar por um hotel estava fora de cogitação. Shows distantes significavam uma noite dirigindo de volta para Londres. A equipe, esgotada, voltava junta. Peter Wynne-Willson carregava os equipamentos e juntava as luzes caseiras do Floyd entre os shows. Peter ainda tinha que obter sua habilitação, entretanto, a secretária de Blackhill, a falecida June Child, se ofereceu para dirigir. A bela loira June se tornaria parte integrante da equipe do Floyd e um ombro para Syd chorar. Depois ela se casaria com o acólito de Syd e cliente de Blackhill, Marc Bolan.

“Comprei diversos equipamentos e materiais para fazer experimentos com diferentes efeitos de iluminação”, lembra-se Peter Wynne-Willson. “Todo mês June vinha a Earlham Street para ver as coisas que fazíamos. Para tornar esse entediante processo mais legal, desenvolvemos um sistema por meio do qual, em cada lado de uma pequena mesa, sentávamos com os pés sob o quadril um do outro. Um pequeno e delicioso ritual. June sempre usava a mais curta das saias.”

Entretanto, o furacão de shows logo cobraria seu pedágio em cima do astro de Blackhill. “Vi a agenda de shows do Floyd anos depois”, disse um confidente da banda. “Quem quer que tivesse programado aquela incursão pela Inglaterra da forma que foi feita, nas condições que eles fizeram, era insano. Teria sido debilitante para qualquer um, usando drogas ou não.”

Matthew Scurfield estava na época prestes a começar sua carreira no teatro, mas seguiu seu irmão Ponji até Earlham Street e viu de perto o efeito que a carga de trabalho causara em Barrett. “Syd era uma pessoa que não estava totalmente no *groove* como os outros membros do grupo”, ele afirma. “Não era ambicioso como Roger. Sempre o considerei um forasteiro, mesmo dentro do Floyd. Ficava óbvio às vezes que muito da ambição deles frustrou sua arte. Era sempre ‘venha, Syd. É hora de ir!’.”

O uso de drogas que Barrett fazia na época permanece assunto de muita especulação. O que Syd estava tomando, o quanto e com qual frequência? E quanto ao resto da banda? “Pensando na época, acho que Roger e Nick raramente se drogavam”, lembra-se Andrew King. “Sempre achei que Roger fosse do tipo ‘vamos ao *pub* para tomar umas cervejas’. Rick fumava um pouco de erva. Syd experimentava de tudo.”

“Syd, Andrew e eu fumávamos erva”, diz Peter Jenner. “Apesar de não me lembrar de Syd dizer ‘vamos ficar doidões’, sabia que ele estava na onda do LSD. O quanto, não posso afirmar. Sempre me disseram que ele tinha o que se poderia chamar de ‘amigos do

ácido', mas não me lembro de Syd ter sido proselitista quanto ao LSD. Porém, acho que foi um gatilho para seus problemas."

"Definitivamente, Syd não estava tomando LSD com frequência em Earlham Street", insiste Peter Wynne-Willson. "Pode ter sido a erva em vez do ácido que causou todos os problemas. Sei que a erva é bem mais forte hoje em dia, mas jovens que fumam baseado entre os 18 e 22 anos são particularmente suscetíveis a problemas mentais caso tenham predisposição. No caso de Syd, não me recordo de alguma viagem que tenha sido um ponto de ruptura ou algo assim. Às vezes, ele passava por maus bocados com erva, mas não com ácido. Na Inglaterra, havia muito haxixe disponível. Syd e eu fumávamos cigarros, às vezes charutos; raramente fumávamos juntos cachimbos de haxixe puro."

Para Peter Jenner, a apresentação do Pink Floyd (em algum momento daquele ano a banda parece ter perdido definitivamente o "The") no The 14-Hour Technicolor Dream, no Alexandra Palace, em abril, "coincidiu com o mais alto uso de ácido naquele verão". Criado como arrecadador de fundos para a *International Times*, que havia sido enquadrada pela polícia que só faltou fechá-la, o evento organizado por John Hopkins seria o último antes de ele ser preso.

"Fui o cara que apostou no aluguel da casa", diz Hoppy hoje. "Eles ainda estavam me procurando anos depois. Foi explosivo. A certa altura, dez mil pessoas devem ter passado por aquelas portas. Os amigos de Michael X fizeram a segurança. O que não percebemos até muito tempo depois é que eles embolsavam o dinheiro pago pelas pessoas. Então muito pouco foi redirecionado para a central de controle."

O Pink Floyd foi agendado para tocar junto com The Pretty Things, The Soft Machine e o novo astro advindo do *underground*, Arthur Brown, que emplacava o seu primeiro sucesso, "Fire", e tocou usando um chapéu em chamas. Rolava exibições de filmes de vanguarda, leituras de poesia *beatnik*, uma roda-gigante e a oportunidade de fumar casca de banana em um iglu feito de fibra de

vidro. John Lennon estava entre os que apareceram para ver a loucura.

Naquela mesma noite, o Floyd tinha tocado em um programa da televisão holandesa, apanhado um voo de volta a Londres e dirigido em alta velocidade até o Alexandra Palace, em Muswell Hill. Peter Jenner, ávido para extrair o máximo possível do evento, havia colocado na roda um tablete de LSD cedo demais. “Ainda estava dirigindo a van quando o efeito começou a bater”, ele diz. Enquanto isso, o antigo amigo de Peter da universidade, “o médico alternativo” Sam Hutt, estava num estado similar. “Dirigi com Rick Wright, e estava viajando. Dirigir viajando com ácido? Não é algo que eu recomendaria. Tudo o que me recordo é de ter sido transfixado por aquela brilhante capa que Rick vestia – ou ao menos *acho* que ele estava vestindo.” Dentro da casa de show, Hutt ficaria transfixado de forma similar pela roda-gigante. “Eu só ficava indo para cima e para baixo, para cima e para baixo, renascendo a cada vez”, ele ri.

Para Robert Wyatt, do The Soft Machine, o show do Pink Floyd às 4 horas da madrugada “deve ter sido um dos maiores que eles já fizeram; foi estarrecedor”. Outros disseram equivocadamente que Syd estava incapacitado para qualquer coisa, contudo, fotografias daquela noite mostram Barrett com sua guitarra nas mãos, claramente lúcido o bastante para tocar, mesmo que a capa de Richard Wright não fosse tão brilhante quanto a memória criada pelo dr. Sam Hutt. Para o organizador John “Hoppy” Hopkins, a performance do Pink Floyd, boa ou não, deixou os outros eventos simultâneos para trás. “Um de nossos amigos era químico”, ele se lembra com certo sabor. “Ele trouxe alguns bagulhos que hoje acreditamos ser um primo de DMT (o alucinógeno *dimethyltryptamina*). O que quer que fosse, minha namorada e eu tivemos um belo e gostoso calor, e terminamos do lado de fora da Ally Pally ao alvorecer, olhando Londres. Nunca cheguei a ver o Pink Floyd naquela noite. Se cheguei, não me recordo de coisa alguma.”

A citação de Peter Jenner aos “amigos do ácido” de Syd pode muito bem se referir aos colegas de moradia que ele teve naquele ano. Em 1967, Syd deixou a Earlham Street para alugar um dos apartamentos na Cromwell Road, nº 101. Os Lesmoir-Gordon tinham ocupado o primeiro andar cerca de um ano antes, mudando-se com outro emigrante de Cambridge, Bill Barlow, proprietário da notória Clarendon Street, nº 27, em Cambridge, lar de numerosos *hipsters* locais. A “cena” de Cambridge se estendia agora até aquele edifício na capital, em estilo vitoriano, próximo à estação de ônibus do West London Air Terminal, em Earls Court.

Apesar disso, com Nigel estudando na London School of Film Technique e se movendo nos círculos mais elegantes, o número 101 tornou-se a meca para o público amante de arte, música, cinema e drogas. O poeta Allen Ginsberg, o cineasta Kenneth Anger e os cantores Donovan e Mick Jagger estavam entre os que davam uma passada. A partir de 1965, os diversos quartos do prédio serviram como espaço de ensaios para o Pink Floyd e, por um breve período, alojamento para Roger Waters. Também seriam palco para vários inquilinos exóticos. Eles incluiriam, em diferentes momentos, John Esam, o *beatnik* neozelandês e primeiro elo da cadeia de distribuição de LSD em Londres, e Prince Stanislas Klossowski de Rola, chamado de Stash de Rola, filho do proeminente artista francês Balthus. Stash era confidente dos Rolling Stones, que depois seria preso por posse de drogas com Brian Jones, e também teria uma memorável viagem de ácido com Syd Barrett, da qual falaremos mais tarde.

O artista Duggie Fields tinha estudado arquitetura na Regent Street Poly, onde conheceu o pessoal de Cambridge por intermédio de Juliette Gale. Em algum momento de 1965, ele se mudou para o 101 da Cromwell Road. “O Pink Floyd costumava ensaiar em um dos quartos”, ele se lembra. “E eu costumava descer e colocar os discos americanos de R&B o mais alto que podia, pois achava que

eles não tinham nenhum senso de ritmo, melodia nem requinte, e tinha esperança de que, por meio deles, a banda conseguisse encontrar um rumo dentro do que estava fazendo."

Duggie ainda vivia na Cromwell Road, em uma sala com papéis de parede da Marvel Comics, quando Barrett alugou o quarto ao lado do seu. "A casa tinha sete quartos naqueles dois andares superiores, e havia nove ou dez pessoas vivendo ali", diz Fields. As paredes da sala de estar, o teto e o chão foram pintados de branco (uma ideia tirada do filme *A bossa da conquista*, de 1965), e filmes eram com frequência projetados nas paredes – às vezes, deliberadamente de trás para a frente. Era comum que as salas estivessem ocupadas por inquilinos do prédio, seus amigos e até por completos estranhos.

"Lembro-me de estar voltando da faculdade e encontrar mais de vinte pessoas sentadas por lá. Não conhecia nenhuma delas e provavelmente não havia ninguém lá que de fato vivesse no apartamento", conta Fields. "E isso acontecia tanto de dia quanto de noite."

No andar de baixo vivia um professor ("pobre sr. Poliblanc", como um dos residentes se refere a ele agora) que não tinha nenhuma relação com o grupo. "Um de nós deu um jeito de fazer um 'gato' no cabeamento, de forma que literalmente roubávamos a energia elétrica dele", admite Duggie. "O terreno também se tornou uma lixeira, já que ninguém se dava ao trabalho de levar o lixo para fora. Até hoje não tenho a menor ideia de onde o lixo do 101 ia parar."

Além de abrigar alguns decanos da capital da contracultura, o número 101 também oferecia abrigo para Pip e Emo. Havia um teto falso instalado no *hall* de entrada, com espaço mínimo, como um claustrofóbico buraco suficiente apenas para caber um colchão.

"A Cromwell Road sempre era o último recurso", resmunga Emo. "Íamos para lá quando tínhamos sido chutados de todos os outros lugares. Ainda me recordo daquela plataforma suspensa acima do corredor. As garotas ficavam apavoradas de subir lá, e sempre havia

encrenca entre mim e Pip para pegar aquela cama se ela fosse a única disponível."

Nas palavras de um conhecido, "Duggie Fields não estava a fim de autodestruição", mas, enquanto ele se mantinha são, a maioria dos habitantes da Cromwell Road pirava. Embora histórias sobre os ocupantes da casa possam ter sido distorcidas e exageradas, Mick Rock, outro visitante regular, lembra-se de uma atmosfera geral induzida por drogas: "Tirando o quarto de Duggie, a casa inteira estava cheia de explosões de ácido".

Viagens comunitárias em Cromwell Road era lugar-comum, quer durante a residência de Syd ou não, e uma testemunha ocular lembra-se de uma garrafa de LSD e uma pipeta guardadas no refrigerador dos Lesmoir-Gordon. Em pelo menos uma ocasião, um grupo de chapados foi acusado de ter marchado pelo lado errado da perigosa entrada da estação de ônibus, convencido de sua invencibilidade a despeito do risco de dar de frente com veículos. As pontudas grades de ferro que cercavam o número 101 da Cromwell Road provaram ser um mal ainda pior a qualquer um que se achasse invulnerável sob a influência de narcóticos. Uma noite, Nigel Lesmoir-Gordon encontrou outro antigo colega de Cambridge, Johnny Johnson, nu, desorientado e pendurado no cano de água do lado de fora da janela do banheiro da casa 101. Nigel conseguiu convencê-lo a voltar para dentro. Johnson já havia tentado se suicidar antes, ao se jogar de uma janela – e na próxima tentativa conseguiria.

Em maio daquele ano, Joe Boyd diz ter encontrado Lindsay Corner e Syd, de "olhos alucinados", no West End de Londres. Lindsay lhe disse que Barrett vinha tomando ácido todos os dias havia uma semana. O suposto consumo diário que Barrett fazia de ácido já foi assunto de várias especulações. Alguns achavam que ele estava usando diariamente, outros diziam que não. Contudo, alguns no núcleo do Pink Floyd se preocupavam que seus colegas de apartamento o estivessem encorajando a usar ao "batizar" as

bebidas dele com LSD. “A Cromwell Road era cheia de malucos messiânicos viciados em ácido”, diz Peter Jenner.

Duas das pessoas que ocasionalmente cercavam Syd na Cromwell Road eram conhecidas como “Mad Sue” e “Mad Jock”. Na vida real, Jock era Alistair Findlay. Sue, sua namorada na época, era Susan Kingsford, uma modelo que havia encontrado Barrett e Gilmour pela primeira vez na Cambridge Technical College. Após aparecer em um comercial de televisão como uma das primeiras garotas da Cadbury’s Flake, ela se mudou para Londres e se juntou a outros residentes do 101, em Cromwell Road, que trabalhavam para Robert Fraser, proprietário de uma galeria de arte, que foi preso com alguns dos Rolling Stones. Este amigo “caiu nas drogas”, diz Sue, “e eu cai com ele.” Ela também fez uma rápida aparição na filmagem de Peter Whitehead, “The 14-Hour Technicolor Dream”, vestindo, em suas próprias palavras, “um casaco de pele e nada mais, segurando um narciso e brilhando beatificamente”.

“Eu me lembro de Sue e Jock por lá”, diz Mick Rock. “Sue era uma garota incrivelmente linda que tomava ácido demais.” Mas Duggie Fields se lembra de que “Sue não era doida de verdade, somente um pouco tola”. Mesmo afirmando que o uso que faziam de LSD era prodigioso – “tomávamos enormes quantidades constantemente” –, Sue insiste em que eles nunca batizaram ninguém. “Por que alguém faria isso? Naquela época, se você tomasse ácido, era tudo muito sério. Você viajava e então escutava Bach, ou assistia ao último filme de Kenneth Anger, ou lia *O livro tibetano dos mortos.*”

“Batizar era um crime hediondo”, disse Alistair Findlay ao biógrafo de Syd Barrett, Tim Willis. “Ninguém faria algo assim.”

“Se eles estavam batizando todo mundo, então por que nunca me batizaram?”, pergunta Duggie Fields. “Isso nunca aconteceu.”

Independentemente de seus problemas posteriores, Syd certamente estava totalmente louco quando começou a trabalhar no álbum de estreia do Pink Floyd. O grupo abrigou-se rapidamente no

Abbey Road Studios, da EMI. Considerado um dos melhores estúdios do mundo, o Abbey Road funcionava com regras rígidas: técnicos de casaco branco estavam à disposição para lidar com qualquer problema de equipamento, e operadores de mesa e engenheiros aprendiam cada aspecto do negócio, de como enrolar os cabos adequadamente até o posicionamento correto dos microfones. O melhor de tudo era a inspiradora mistura de músicos passando pelas suas portas diariamente. Como o operador de mesa do Abbey Road e posteriormente engenheiro de som, Jeff Jarratt, se lembra: “Você podia chegar um dia e encontrar o compositor clássico e maestro Otto Klemperer no estúdio um, os Beatles no estúdio dois e Pink Floyd no estúdio três”.

Para manter a política da empresa, o produtor designado para o Floyd era seu executivo Norman Smith, um elegante e experiente ex-músico de jazz e ocasional engenheiro de som dos Beatles. “Ele vinha da velha guarda, com um senso de humor muito afiado”, lembra-se Roger Waters, “e sempre dava a impressão de ser um cantor e dançarino aposentado. Gostava muito dele.”

Sessões para o álbum *The Piper at the Gates of Dawn* começaram no estúdio três do Abbey Road em janeiro de 1967. Em várias ocasiões durante os meses seguintes, os Beatles estariam no estúdio ao lado criando *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Smith tinha apostado sua reputação no Pink Floyd, mas, como ele diz agora, “não era a mais fácil das associações”. Para quebrar o gelo, o produtor sentava ao piano para tocar jazz e “mandar ver enquanto a banda se preparava”. Essas *jams* funcionavam muito bem, mas Syd não era muito receptivo para aceitar conselhos sobre sua própria música. “Com Syd, era como conversar com uma parede”, diz Smith. “Ele fazia um *take*, voltava para a técnica e escutava. Eu dava algumas sugestões e ele apenas acenava com a cabeça, sem dizer nada de fato, voltava para o estúdio e fazia outro *take*, que acabava sendo exatamente a mesma coisa que havia feito antes. Roger era muito prestativo, e com os outros tudo ia bem, até

me lembro de que Rick era extremamente descontraído, mas com Syd percebi, afinal, que estava perdendo meu tempo."

Jeff Jarratt trabalhou como operador de mesa durante as sessões. "Minhas memórias são diferentes das de Norman", ele diz. "Syd era claramente a principal força criativa da banda, e eu o achava fantástico. Quando me pediram que fizesse as sessões, fui ver o Floyd tocar ao vivo e fiquei absolutamente deslumbrado. Era tão novo e excitante; jamais tinha ouvido algo parecido. Norman os dirigiu da melhor maneira possível para que aquela doideira soasse bem gravada. Então é possível que certas coisas que ele disse desafiaram o modo deles de pensar."

De forma parecida, Rogers recorda-se de que "apesar de ele [Syd] tomar muito ácido, não havia problemas de verdade". Contudo, todos concordavam que as ideias musicais mais fora de órbita da banda arrepiavam a mente tradicionalista de Smith.

"Eu não tinha muito conhecimento do tipo de música que eles estavam tocando", admite Norman. "Psicodelia não me interessava. Mas sentia que era meu trabalho ajudá-los a pensar de forma mais melódica." Nesse quesito, Smith foi bem-sucedido ao "desencorajá-los de tocar aquelas maluquices que faziam ao vivo", conforme afirma Peter Jenner. Assim, números ao vivo isentos de forma como "Pow R Toc H" foram transformados para ter uma duração mais adequada, embora uma "maluquice sob controle" fosse permitida, como a versão de 9 minutos e 41 segundos de "Interstellar Overdrive".

De acordo com o falecido engenheiro do Abbey Road, Pete Bown, esta foi a canção que ele escutou o Floyd ensaiar quando chegou pela primeira vez para começar a trabalhar no álbum. "Abri a porta e quase caguei nas calças", comentou anos depois. "Meu Deus, aquilo era alto. Com certeza jamais ouvira algo parecido antes."

"Peter Bown era um cara inacreditável", diz Jeff Jarratt. "Um cara engraçado e extrovertido. Era mais velho que os caras da banda, mas era bastante receptivo a novas ideias." "Pete tinha uma atitude

muito mais criativa do que, talvez, Norman", sugere Peter Jenner. "Também era extremamente alegre, alegre até demais, o que era pouco comum na época."

Andrew King se recorda de Bown sentado na mesa de edição, pintando a ponta dos dedos com um composto usado para curar cortes e arranhões, pois estava preocupado que aquelas infindáveis sessões de gravações iriam "desgastá-los pelo uso excessivo".

Histórias sobre o Pink Floyd encontrando os Beatles durante essas sessões são apócrifas. Vão do ficcional – de que Barrett tocou secretamente no *Sgt Pepper* – ao simplesmente mundano – de que o Floyd foi levado para conhecer os Beatles, encontrando um carrancudo Lennon e um alegre McCartney. Nick Mason escreveu ter se "sentado humildemente enquanto eles (The Beatles) trabalhavam na mix" do que viria a ser "Lovely Rita". Norman Smith soma agora uma história nova à sua coleção. Ele estava no estúdio três, tentando se conectar com o Floyd no começo das sessões do *Piper*, quando a porta se abriu e ninguém menos que Paul McCartney entrou. "Paul se apresentou, apesar de eles obviamente saberem quem era, então me deu um tapinha no ombro ao sair e disse: 'Você não vai errar com esses aqui, colega'. Acho que os garotos ficaram bastante impressionados."

"O que é preciso lembrar", diz Jeff Jarratt, "é que as bandas topavam umas com as outras a todo instante no Abbey Road: quem sabe quantas vezes o Floyd e os Beatles se encontraram?"

Aubrey "Po" Powell também se lembra de encontrar Barrett, Waters e Paul McCartney no UFO. "Havia um pequeno corredor ao lado do palco, e eu estava sentado lá quando McCartney entrou, fumando um baseado. Ele era um cara muito afável e passou o baseado para a frente. Depois que ele foi embora, Syd disse: 'Uau, aquele era Paul McCartney e ele veio ver o Pink Floyd'. Fiquei bem surpreso porque a situação era: 'Syd, você também é bem *cool* agora'. Também me recordo de que Roger, a quem jamais havia

visto fumando antes, deu uma bela tragada naquele baseado. Ele sabia quando tinha que entrar na dança."

O sucesso dos Beatles no Abbey Road certamente ajudou "os garotos" a fazer *The Piper at the Gates of Dawn*. Depois do álbum *Revolver*, dos Beatles, os engenheiros do estúdio se acostumaram com múltiplas pistas, fases e todas as coisas que Jenner chama de "essa merda estranha". "Roger era especialmente interessado no estúdio em si e no desenvolvimento do som", lembra-se Smith.

Mas Andrew King recorda-se de Syd mostrando um interesse similar: "Uma de minhas lembranças mais fortes é de Syd mixando a música 'Chapter 24'; lembro-me dele na mesa operando os *faders* na mix final. E ele era muito bom naquilo. Ele sabia o que queria e era totalmente capaz de obter – em um nível técnico".

Embora seja dito que Barrett detonou diversos microfones no curso das gravações, e as "frequências constantemente batiam no vermelho", de todo aquele caos surgiram onze canções para o álbum e, o que é ainda mais importante, um novo *single*. "Quando escutei 'See Emily Play', finalmente pensei: É isso! É esta aqui!", diz Smith.

O Pink Floyd lançou o *single*, então ainda chamado "Games for May", em um show homônimo em Londres, na Queen Elizabeth Hall, no dia 12 de maio. Jenner havia garantido a apresentação na mais prestigiosa casa de shows da capital por meio da amizade que sua mulher, Sumi, tinha com o promotor Christopher Hunt. Foi lá que a banda optou por apresentar seu novo brinquedo, o Azimuth Coordinator. Primeiro sistema de som quadrafônico, o Azimuth Coordinator tinha sido criado para a banda por um dos especialistas do Abbey Road. Ele compreendia quatro reostatos contidos em uma grande caixa e era equipado com um *joy-stick*, que era operado por Richard Wright para emitir o som num ângulo de 270º em qualquer casa que a banda estivesse tocando. O alto volume no qual o Pink Floyd tocou naquela noite era um problema, mas foram o uso de uma máquina de fazer bolhas e a distribuição de flores que

causaram a maior preocupação. “Uma combinação de caules de narcisos e bolhas explodindo deixou um líquido gorduroso por todos os assentos de couro e pelo chão”, diz Jenner. “Fomos imediatamente banidos e acho que eles não deixaram que bandas pop voltassem ao South Bank por um bom tempo depois disso.”

Poucos dias depois, foi a questão do volume que preocupou o entrevistador do show de artes da BBC, *Look of the Week*. Seguindo um fragmento de uma performance do Pink Floyd de “Pow R Toc H”, Barrett e Waters foram submetidos a um incrédulo questionamento do músico austríaco e fã de quartetos de cordas Hans Keller. A troca parecia uma peça de época pitoresca: o sério e indefectível musicólogo *versus* os astros pop de camisas floridas. “Por que tudo tem que ser tão terrivelmente alto?”, indaga Keller. “É assim que gostamos”, contra-ataca Waters. Barrett, em um divertido contraste com o legendário Syd chapado, estava tão alerta e falante quanto seu colega de banda. Keller continuava pouco impressionado, mas ofereceu uma observação afiada sobre a música do Pink Floyd: “Meu veredicto é de que se trata de uma pequena regressão aos tempos de infância”.

Em vez do Abbey Road, a banda retorna ao Sound Techniques Studio, onde havia trabalhado com Joe Boyd em “Arnold Layne”, para gravar o novo *single*, “See Emily Play”. Mas havia um problema, e o “problema com ‘See Emily Play’ é que Syd não fazia nada”, explica Norman Smith. “Na verdade, acho que ele não gostava de gravar *singles* e ponto final.”

No dia da gravação, Syd recebeu um telefonema de David Gilmour. O guitarrista estava em uma breve visita a Londres, comprando equipamento para sua própria banda, Jokers Wild, depois tocaria por um tempo em um clube noturno em Paris. Barrett parecia perfeitamente normal ao telefone e então convidou Gilmour para ir ao estúdio. Ao chegar, Gilmour ficou chocado com o que viu. “Ele parecia muito estranho, com os olhos vidrados”, ele se lembra. “Não estava amigável, nem parecia me reconhecer. Fiquei por uma

ou duas horas e então saí. Sabia sobre o LSD, eu mesmo já havia tomado, mas não fiz uma ligação na ocasião. Ele estava muito esquisito." Gilmour voltou à França, preocupado com a condição do amigo, mas sem saber o tremendo impacto que aquilo logo teria em sua carreira.

"See Emily Play" foi lançado em 16 de junho de 1967. O mandachuva da EMI, Roy Featherstone, cunharia o *slogan* "Straight to Heaven in 67"[2] para acompanhar o lançamento do *single* e, como lembra Peter Jenner, "embora hoje em dia isso soe incrivelmente imbecil, como apelo funcionou na época". A canção incluía um traço da típica experimentação de Syd – o som de uma régua de plástico sendo esfregada ao longo do braço da guitarra –, mas, como explica Norman Smith, "ela tinha uma melodia maravilhosa, um tom sensacional".

Um amálgama perfeito do excesso psicodélico e som puro, "See Emily Play" brilhou mais que "Arnold Layne" em todos os níveis, sem o mesmo assunto desagradável de sua antecessora, mas com os teclados assustadores de Wright e vocais visionários e desengajados de Syd, para evitar que ela deslizasse totalmente para um pop comum. Como disse a *New Musical Express*: "É cheia de estranhas oscilações, reverberações, vibrações eletrônicas, batidas frenéticas e harmonias de apelo".

Não tão caprichosa quanto as outras composições de *The Piper at the Gates of Dawn*, a música ainda era apoiada em imagens aleatórias da infância de Syd e Roger em Cambridge. "Sei de quais matas Syd está falando em 'See Emily Play'. Costumávamos ir lá quando éramos crianças. É uma área bastante específica, uma mata em especial, na estrada para Gog Magog Hills", disse Waters em 2004.

A Emily em questão é também envolta em mitos do Floyd. Alguns dizem que era Emily Young, uma das alunas da Notting Hill Free School e frequentadora do clube UFO, hoje uma notória escultora. Embora Emily tenha encontrado Syd em uma ocasião, ela diz que

desconhece o fato de a música ter sido escrita para ela. Outros sugerem que a companheira do apartamento de Syd na Earlham Street, Anna Murray, inspirou a canção. Anna também nega que a melodia tenha sido escrita para ela. Na época em que a música foi lançada, Waters falou a um entrevistador de uma rádio, no maravilhoso linguajar da época: “Emily poderia ser qualquer uma. Ela é apenas uma garota descartável, só isso”. Duas semanas depois do lançamento, o Pink Floyd foi convidado para tocar no *Top of the Pops*. Andrew King diria depois que o declínio de Syd podia ser medido pelas aparições dele em shows: duas performances relutantes e, no final, uma ausência. Peter Wynne-Willson estava com Syd na Trafalgar Square antes de uma dessas apresentações. “Estava ficando cada vez mais tarde. Finalmente, eu disse a ele: ‘Não é hora de a gente ir?’. Chamamos um táxi e Syd pediu que ele fosse para um lugar completamente diferente.”

Norman Smith acompanhava a banda quando ela ia para o show no Lime Grove Studios, em West London, para sua apresentação de estreia. “Eu disse a eles que teriam que dublar, já que isso era o que todos os grupos faziam naquela época”, ele se lembra. “Acho que Syd não gostou, mas os outros aceitaram. Então eles foram preparar os cabelos e fazer a maquiagem. Acho que Syd não se importava com seu visual normalmente, mas quando ele voltou parecia um astro de cinema. Disse-lhe que estava fantástico. Então ele foi direto para o espelho, bagunçou o cabelo e apanhou vários lenços para limpar a maquiagem do rosto... uma semana depois, retornamos e a mesma coisa aconteceu. Ele só ficou ali parado durante o show, deixando a guitarra balançar na sua frente. Tivemos uma conversa depois, na qual eu lhe disse que aquilo destruiria nossas carreiras, mas entrou por um ouvido e saiu pelo outro.”

O *single* chegou à quinta posição. Ao retornar ao estúdio para uma terceira apresentação, na semana seguinte, Syd de início se recusou a ir. “Finalmente descobrimos que o motivo era que John

Lennon não tinha precisado fazer *Top of the Pops*, então também não precisávamos", Roger Waters disse a *Melody Maker*.

Sue Kingsford encontrou Syd na tarde de uma de suas aparições agendadas para o *Top of the Pops*. Ela e Jock estavam vivendo em um apartamento na Beaufort Street, no sul de Kensington, perto da Cromwell Road. "De repente, escutamos bater na porta, e lá estava Syd. Alucinado e descalço, o que não era incomum naqueles dias, mas com os pés imundos e sangrando. Ele parecia completamente fora de si. Não disse coisa alguma. Apenas entrou e lhe demos cereais e uma xícara de café. Ele ainda não disse nada. Sentou-se lá e, por volta de uma hora depois, escutamos outra batida na porta. Eram algumas pessoas do Floyd: 'O Syd está aqui?'. Respondemos: 'Sim, ele está na cozinha, mas não está nada bem'. Eles falaram: 'Não damos a mínima se ele não está bem', e o arrastaram de lá. Mais tarde, naquela noite, descobri que o haviam levado para fazer o *Top of the Pops*. O motivo de ele ter permanecido sentado durante a apresentação é porque estava muito fora de si para ficar em pé."

Apesar da apresentação no *Top of the Pops*, a BBC convidou o grupo para o show radiofônico *Saturday Club*, no final de julho. Após ser levado até o estúdio, Syd decidiu mais uma vez que não queria participar. Dessa vez, não deu explicação alguma. "Quando recebemos o chamado de que era nossa vez de entrar, ninguém conseguia encontrar Syd", lembra-se Norman Smith. "O porteiro disse que viu alguém parecido com ele saindo. Roger Waters e eu fomos até a rua e, claro, lá estava ele, virando a esquina. Aquilo foi o fim de tudo."

De forma inevitável, o comportamento de Syd destruía sua relação com o resto do grupo. Aubrey 'Po' Powell, que dirigia a van da banda, concordou em acompanhar Syd voltando da Costa Sul uma noite, após um show. "Voltei de Portsmouth com Syd, já que os outros não queriam ficar com ele. Lembro que garoava e ele fumou um baseado, e deve ter rido por umas duas horas, mas quase não falou. Era óbvio que estava perdendo a razão."

Em agosto, Blackhill fez uma declaração para a imprensa após o cancelamento de vários shows do Pink Floyd. “Não é verdade que Syd saiu da banda”, Andrew King disse a *New Musical Express*. “Ele está cansado e exausto, e foi aconselhado a descansar por duas semanas.” Peter Jenner ligou para Sam Hutt procurando conselhos. Naquele verão, Hutt havia acabado de sair da escola de medicina e começava a adquirir a reputação de médico mais notório de Londres. “A ideia era enviar Syd para uma visita ao ‘bom médico’”, explica Hutt. “A ideia era: ‘ele sabe tudo sobre drogas e também usa, mas não vai pirar’.”

Hutt havia alugado uma propriedade em Formentera, que na época representava o lado oeste do movimento hippie para aqueles que não podiam fazer a elegante viagem até o lado leste. Syd e Lindsay, Richard e Juliette, Sam, sua mulher e o filho mais novo foram até a ilha para passar uma quinzena, seguidos depois por Roger e Judy Trim, que iam ficar na vizinha Ibiza. O plano era que Barrett reagisse, tocasse guitarra, tomasse sol e curtisse. Syd foi para lá obrigado, e pareceu bastante contente durante parte das férias, mas houve uma encrenca. Conforme Hutt se lembra, “ele estava tomando ácido o tempo todo”. O retiro idílico também estava inclinado a tempestades elétricas, uma assustadora condição meteorológica que fez pouco para melhorar o perturbado estado mental de Syd. “Havia relâmpagos por trás das nuvens e todo o céu brilhava”, Hutt recorda-se. “Aquilo podia afetar qualquer um, mesmo que não estivesse tomando nada. Some ácido à equação e Syd estava literalmente tentando subir no teto. Ele arranhava a parede enquanto parecia querer sair do chão.”

“Eu achei aquilo horrível.” Pete Townshend, do The Who, estava entre os que não se impressionaram com *The Piper at the Gates of Dawn* quando foi lançado em agosto. A maior reclamação de Townshend é que a gravação não fazia jus à parede sonora que existia nas performances ao vivo do grupo. Mas Norman Smith

havia feito o trabalho que lhe fora pedido. Ele limou alguns dos excessos da banda e ajudou a cumprir o sonho de Peter Jenner de ter um grupo pop de vanguarda. Menos de doze meses depois, o repertório do Pink Floyd incluiria uma versão de “Louie Louie”, apesar de não haver quase nenhum traço de blues em seu primeiro álbum. As influências clássicas e de jazz de Richard Wright pareciam ter ficado nos seus lugares, com os teclados preenchendo os espaços ocupados por guitarras solo, dando à maior parte da gravação um sinistro contrafluxo. Rimas infantis permeavam “Bike”, “The Gnome” e “Flaming” (*Watching buttercups come to life... sleeping on a dandelion*), mas em “Matilda Mother” e “The Scarecrow” há também um indício de ameaça, como se os contos de fadas dos Irmãos Grimm fossem musicados. Um tema de filme de espiões dos anos 1960 borbulhava em “Lucifer Sam”, com uma crítica menção a certa Jennifer Gentle, na verdade Jenny Spires.

Sessões noturnas com o *I-Ching* na Earlham Street se manifestaram em “Chapter 24”, com o acompanhamento de teclados nervosos e percussão, e a banda fazendo uso de sua preciosa coleção de instrumentos musicais singulares espalhados pelo estúdio. Do lado oposto estava “Interstellar Overdrive” e “Astronomy Domine”. A última era, nas palavras de Nick Mason, similar ao “que Roy Lichtenstein estava colocando em suas telas”. Com Peter Jenner recitando em um megafone coordenadas astronômicas tiradas de um livro infantil sobre planetas e o baixo primitivo de Roger Waters rolando, tudo soava como *pop art* e ficção científica condensada em uma música de rock.

Enquanto as canções de Barrett tinham um charme infantil e nostálgico, “Pow R Toc H” e a composição solo de Waters, “Take Up Thy Stethoscope and Walk”, soavam agora como iniciativas bobas para algumas das futuras ideias do baixista. A sugestão estremecedora de loucura e o uivo frenético seriam revisitados em *Dark Side of the Moon* e *Animals*.

Contudo, as contribuições fantasiosas de Syd para o álbum imediatamente encontraram respaldo naqueles que eram de sua cidade natal. “Tinha muito de Cambridge naquilo tudo”, diz Seamus O’Connell. “Quando escutamos aquelas músicas extraordinárias pela primeira vez, coisas como ‘Bike’, todos sentimos uma ligação.”

“Sempre achei que Syd ficou preso em um tipo de infância prolongada”, afirma Anthony Stern. “Então tudo estava lá, na música. A infância foi uma época idílica, e acho que a ideia de crescer e lidar com o mundo em que seus pais viviam, para ele, era aterrorizante.”

Para Sue Kingsford, a aspiração de Syd em direção à cidade natal era bastante familiar. “Sempre achei que, quando ele não estava em Cambridge, se sentia fora de sua zona de conforto”, ela especula. “Nós dois com frequência voltávamos aos finais de semana. Lembro-me de uma noite, durante uma viagem na Cromwell Road, em que Syd ficou horas sem dizer uma palavra, mas de repente perguntou: ‘Você vai para casa este final de semana?’. Eu disse que ia e ele respondeu: ‘Sabe, é só o que quero fazer. Só quero ir para casa’.”

Tão emblemática em 1967 quanto o *Sgt. Pepper*, a estreia do Pink Floyd também foi passada com grande impacto para as gerações seguintes. As resenhas foram favoráveis, ainda que o que a *Record Mirror* chamou de “sons de estourar a mente” fosse um pouco exagerado para vários fãs do pop.

Vic Singh, contratado para fotografar a banda para a capa do álbum, partilhava dessa mesma incerteza. “A música que eles faziam parecia alienígena e muito surreal”, ele diz. “Quando a escutei pela primeira vez, pensei: ‘Isso jamais vai funcionar’.” Na época dividindo o estúdio com, entre outros, David Bailey, Singh era um fotógrafo promissor e amigo de George Harrison. “George tinha ganhado lentes de prisma. Ele não sabia o que fazer com aquilo, então deu para mim.” Singh disse a Jenner e King para buscarem em todas as lojas possíveis as roupas mais brilhantes que

encontrassem para vestir a banda. Dessa vez, até mesmo Syd parecia feliz de seguir as regras. Vic relaxou a banda “com alguns baseados e uns copos de uísque com café, e então mandou ver”. As lentes do mais quieto dos Beatles repartiu a imagem final, duplicando o Floyd. “Era pouco usual e diferente, e eles adoraram”, diz Singh. “E Syd fez um pequeno desenho na contracapa.” *The Piper at the Gates of Dawn* seria um dos poucos álbuns do Pink Floyd a, de fato, mostrar o grupo na capa.

As experiências de Vic Singh com Syd naquele ano contrastaram com as de Andrew Whittuck. Como *freelancer*, registrando os gostos dos Beatles e a visita do Maharishi em Londres naquele verão, Whittuck também fotografou o Pink Floyd no Abbey Road e na casa de seus pais. “Na verdade, frequentei a escola primária com Nick Mason”, ele diz. “Embora obviamente fôssemos *cool* demais para dizer algo.” A banda e um *roadie* chegaram com seus equipamentos e luzes no quarto de Whittuck. “Eles tocaram o álbum para mim, que era diferente de qualquer coisa que eu já tivesse ouvido, e havia muito falatório sobre o compositor Stockhausen, que era onde o disco se enquadrava, aparentemente. Todos apagaram no quarto do meu irmão, mas Syd praticamente não dormiu após se encaixar em um canto entre a cama e a porta. Por fim, minha mãe chegou, deu uma olhada nele e falou: ‘Esse rapaz parece que está precisando de uma boa xícara de chá’. Ela saiu e trouxe uma xícara para ele. Claro, fiquei envergonhado, mas, para ser honesto, Syd realmente melhorou um pouco após isso.”

Agora o Pink Floyd atraía a atenção da mídia especializada e, de tempos em tempos, entrevistas com Mason e Waters eram bem mais frequentes do que com o vocalista da banda. “Minto e sou agressivo”, anunciava Roger a *Disc and Music Echo*. “Quero ser bem-sucedido e admirado em tudo aquilo que colocar a mão”, Nick disse ao mesmo entrevistador. Em contraste, Barrett era mais tímido e muito menos prolixo. “Nossa música é como uma pintura

abstrata", ele disse em um breve momento de introspecção. "Deveria sugerir algo diferente para cada pessoa."

De volta de Formentera, Syd e a banda se reuniram no Sound Technique Studios, já que a EMI estava querendo outro *single*. Entre as novas composições à disposição, estava a horrível criação profética de Barrett, "Scream Thy Last Scream". Abreviada de seu título original, "Scream Thy Last Scream Old Woman with a Casket", a canção trazia Nick Mason cantando, fazendo vocais sombrios, insidiosos e assustadores, num estilo ousado, o que imprimia oscilações à música. "Vegetable Man" não era nem um pouco mais luminosa, com Syd declarando desesperadamente *I've been looking all over the place for a place for me*[3] em um ritmo atonal. "Ele estava cantando sobre si próprio. Era um documento extraordinário sobre uma séria perturbação mental", diz Peter Jenner. "Uma canção de uma grandeza fantástica e insana", relata um mais empático Andrew King. O dr. Sam Hutt apareceu quando a banda estava gravando a faixa. Infelizmente, ele estava "viajando". "Só me lembro de ter pensado: 'Oh-oh, lá vêm os demônios!'."

"Provavelmente éramos as únicas pessoas em Los Angeles que tinham uma cópia de *The Piper at the Gates of Dawn*", afirma Alice Cooper. O álbum de estreia do Pink Floyd foi lançado nos Estados Unidos no final de outubro de 1967, quando Alice ainda era apenas Vincent Furnier, um jovem de 19 anos que cantava em um conjunto chamado The Nazz e era "profundamente fixado em bandas britânicas". Os caminhos de Alice e do Pink Floyd se cruzariam poucas semanas após o lançamento do disco. Andrew King, com sua capacidade para agendar turnês, voou para os Estados Unidos antes da primeira turnê do Floyd no país. Conforme ele explica agora, "tudo deu errado desde o primeiro dia".

Em São Francisco, King descobriu que os vistos de trabalho do grupo ainda não tinham chegado. De acordo com as regras dos Estados Unidos, uma banda britânica visitante tinha que

efetivamente fazer uma permuta com um grupo americano visitando o Reino Unido; neste caso, Sam the Sham and The Pharoahs. “Tive que explicar a situação para nosso *promoter*, Bill Graham”, diz King. “Que fez com que me sentisse um completo idiota.”

Graham, um figura formidável da Costa Oeste americana, não era homem de brincadeiras. Ele tinha arrumado datas para que o Pink Floyd fizesse shows em teatros junto com a banda de Janis Joplin, Big Brother and The Holding Company. A ausência dos vistos significava que os seis primeiros shows da Costa Oeste teriam que ser cancelados. “Um irado Bill acabou acordando o embaixador americano em Londres às 4 da manhã para resolver o problema dos vistos”, prossegue King. “A banda estaria no próximo avião. Se havia algum consolo, consegui ver a Ike and Tina Turner Revue, que Bill agendou para tocar na primeira noite no lugar do Floyd.”

Nos Estados Unidos apenas com suas guitarras, a banda encontrou dois grandes problemas. O seu selo americano Capitol (“que não tinha a menor ideia de quem éramos ou de nossa música”, de acordo com Peter Jenner) não tinha providenciado instrumento algum, e a banda foi forçada a varrer as lojas locais para conseguir alguns emprestados. Ao chegar ao Winterland Auditorium, uma casa com 5.500 assentos, onde eles deveriam tocar com Janis Joplin e Richie Havens, King percebeu que as luzes caseiras, que a banda levara consigo, “seriam absolutamente inúteis e mais cabíveis para um show de uma bandinha escolar”. As atrações principais graciosamente permitiram que o grupo usasse sua iluminação.

No Reino Unido, a cena musical da Costa Oeste era percebida de forma romantizada como uma contraparte da música *underground* de Londres. Seguindo o despertar dos Beatles, qualquer banda britânica que visitava os Estados Unidos intrigava a imprensa americana. A recém-lançada revista *Rolling Stone* enviou o fotógrafo Baron Wolman até Sausalito, onde o Pink Floyd estava. A banda se atirou para a câmera. “Era óbvio que eles estavam felizes por estar

em São Francisco", recorda-se Wolman. "Em uma ocasião, Syd pegou uns cubos de açúcar e meteu-os na boca, uma referência óbvia à sua predileção por LSD e uma das maneiras mais populares de se ingerir a droga."

Entretanto, como Waters protestaria depois, muitos dos principais grupos da Costa Oeste eram essencialmente bandas de blues e country. Eles podiam ser abertos a longas *jams* e fumar baseado, mas sua música era surpreendentemente conservadora em termos de sonoridade e influência. A mistura torturante que o Pink Floyd fazia de jazz, beat pop e eletrônico passava longe de Janis Joplin. O contraste não passou despercebido pela imprensa. O crítico Ralph Gleason escreveu na *Rolling Stone*: "na Costa Oeste vimos recentemente The Cream, The Who, Procol Harum, Jimi Hendrix e Pink Floyd. Três grupos são vencedores. Os outros dois simplesmente não convencem. O Pink Floyd, apesar de todo seu interesse eletrônico, é simplesmente maçante ao vivo, seguindo Big Brother e Janis Joplin".

Os shows em clubes menores que a banda fez, nos quais podia usar o sistema de luzes amador, foram mais bem recebidos em algumas ocasiões. Antes de sair de Londres, Syd fez permanente no cabelo na Vidal Sassoon, mas o resultado não foi de seu agrado. O técnico de luz Peter Wynne-Willson também fez permanente na mesma ocasião. "Syd, eu e alguns outros fomos ao Vidal Sassoon, em Londres, para mudar nosso cabelo. Fico pensando se Syd não teve uma reação adversa aos cachos. Lembro-me do horror em seus olhos logo após ver o resultado."

Antes de subir no palco, no Cheetah Club, em Santa Monica, alguns relatos dizem que Barrett, tendo um chilique, derramou um tubo de gel no cabelo e um punhado de cápsulas de Mandrax (barbitúrico). Wynne-Willson diz não se lembrar disso. No grande espírito dos mitos e boatos do mundo do rock, outros, incluindo Sam Hutt, são taxativos ao afirmar que já o tinham visto fazer isso anteriormente no palco do UFO. "Recordo-me de ter ficado bastante

impressionado e pensar: ‘Esse é um cara de coragem’”, conta Sam. Entretanto, a memória de Nick Manson do show inclui Syd aplicando gel de cabelo, mas não drogas. Certa vez, indagado sobre a história, David Gilmour disse: “Não acredito que Syd desperdiçaria boas drogas”. Uma vez no palco, dizem que Barrett desafinou sua guitarra, fazendo com que Roger Waters cortasse a própria mão tocando o baixo com raiva.

The Nazz, que tocava regularmente no Cheetah Club, abordou a banda após o show. “O Floyd tinha ficado sem dinheiro em Los Angeles e acabou passando algumas noites com a gente”, conta Alice Cooper. “Tínhamos um lugar na Beethoven Street, em Venice. Lembro-me de levantar uma manhã e lá estava Syd, olhando para uma caixa de cereais da mesma forma que eu ou você assistiria televisão. Era óbvio que já havia algo muito, muito errado.”

“Não acho que ficamos sem dinheiro”, corrige Andrew King. “Mas estávamos nos sentindo muito sozinhos e desanimados. The Nazz nos convidou para ficar com eles e fumar um pouco de erva. Foram incrivelmente gentis quando mais precisamos. Embora a gente os tenha visto tocar naquele clube e esvaziar o lugar.”

Fora do palco, Syd também era um risco: não se comunicava com os representantes da gravadora americana da banda e foi monossilábico durante a entrevista com Dick Clark no popular programa de TV *American Bandstand*. De forma significativa, em uma performance com *playback* da música “Apples and Oranges”, Syd, com o cabelo de ninho de passarinho, mal parece se dar ao trabalho de mover a boca, com a câmera cortando o tempo todo para Roger Waters, cuja aparência estava bem melhor, e o sereno Nick Mason. Afinal, houve uma melhora na véspera de *The Pat Boone Show*, quando Syd passou a maior parte do tempo ignorando o entrevistador com uma encarada silenciosa e uma única palavra como resposta para a questão: “Do que você gosta?”, ao que ele respondeu: “América”.

Ninguém sabe ao certo se Syd tomou LSD nos Estados Unidos (a maioria acha que não), mas havia outras distrações narcotizantes. “Quando fomos aos Estados Unidos, o consumo de maconha aumentou”, diz Peter Wynne-Willson. “Na Califórnia era erva o tempo todo, muito forte e diferente, já que era sempre fumada sem tabaco. Então, fumar erva pura nos Estados Unidos pode ter sido a gota d’água... Dois jovens levaram Syd e a mim para alguma área... montanhosa... Não posso chamar aquilo de retiro, porque era fenomenal, uma casa linda. Eles nos encheram com quantidades enormes de maconha, o que não era tão crítico para mim, já que eu só tinha que operar o equipamento de luz, mas para Syd... Foi a primeira vez que me lembro de ter visto Syd parado no palco, incapaz de tocar.”

Apesar da imprevisibilidade de seu vocalista, houve muitas distrações agradáveis para os demais na turnê, com Waters e Mason iniciados nos deleites do conforto sulista, cortesia de Janis Joplin, e vários membros do grupo gozando dos favores de muitas fãs, enquanto relaxavam com as *groupies* em um simpático motel em Santa Monica Boulevard. Uma testemunha afirma que algumas pessoas foram obrigadas a marcar consultas na clínica de doenças venéreas Middlesex Hospital ao retornarem para o Reino Unido. Ainda assim, com seu vocalista em queda livre, Andrew King cancelou os shows restantes na Costa Oeste e o abatido comitê retornou para a Europa.

“Havia muitas emoções e sentimentos cruzados por toda parte”, lembra-se King. “Todos tivemos muitas conversas com Syd.” Isso incluía Waters exigindo que Barrett fosse imediatamente despedido. Ao fazer um show em um festival na Holanda antes de seguir para a Inglaterra, a banda tentou se comunicar com Syd nos bastidores por meio de bilhetes escritos. King começou a considerar a possibilidade de que “éramos todos loucos e Syd o único são”.

“Nunca escutei de fato uma história coerente sobre o que aconteceu nos Estados Unidos”, alega Peter Jenner. “Mas lembro

que Andrew estava chocado ao retornar... O problema é que eu provavelmente teria considerado normal parte do comportamento de Syd. Era vanguardista, e eu achava isso legal."

Para alguns, a separação pode ser, em parte, atribuída à divisão entre aqueles que fumavam erva e os que não fumavam. Waters, com seu direcionamento e tenacidade, era visto como "não sendo *cool*". "Algo ridículo quando você pensa a respeito agora", diz um dos amigos deles, "mas na mentalidade hippie da época, todos achávamos que era o caso."

Havia outra divisão menos tangível entre Syd e seus colegas de banda, de acordo com Libby Gausden. Em outubro, logo que voltou dos Estados Unidos, Syd visitou Libby em seu novo emprego, como tradutora da universidade. Ela também estava prestes a se casar. "Syd me disse que todo mundo na banda estava sendo muito sensato e queria comprar apartamentos com o dinheiro que ganharam na turnê, mas ele tinha gastado cada centavo que ganhou em um carro rosa que estava sendo importado naquele instante. Ele riu ao dizer aquilo, pensando nos demais investindo em casas e apartamentos. Ele achava que música pop era para se divertir e que tudo o que ganhasse devia ser gasto."

O chefe de Libby também entrou no escritório e viu Barrett. Sem saber quem ele era, mas sabendo que Libby estava para se casar, ele a chamou de lado mais tarde para dar alguns conselhos. "Ele me disse: 'Não se sinta tentada por esse aí. Ele é *muito* peculiar'."

Para Jenner, os "problemas de Syd", como Waters passou a chamar, iriam aumentar na próxima temporada de shows da banda. Pouco mais que vinte e 24 de descanso após chegar ao Reino Unido, o Pink Floyd teve que tocar no Royal Albert Hall, no dia de abertura de uma turnê como apoio a Jimi Hendrix. O resto das bandas incluía os últimos astros do pop, como Amen Corner, The Move e The Nice. Cada banda recebeu exatamente o mesmo tempo para tocar, com várias casas pedindo matinês e shows noturnos. Enquanto Hendrix geralmente viajava sozinho, os grupos de apoio

foram de ônibus, que apanharam do lado de fora do London Planetarium, em Baker Street. “Todos aqueles grupos em um ônibus; era como o musical de Cliff Richard, *Summer Holiday*”, brinca Nick Mason, mas Andy Fairweather-Low, então cantor adolescente do Amen Corner, lembra-se do Floyd “como pervertidos insociáveis, que nunca falavam com ninguém”.

Fairweather-Low se tornaria guitarrista da banda solo de Roger Waters, embora a certa altura daquela turnê com Hendrix tenha havido uma altercação entre seu empresário e o de Waters. Para Nick Mason, os shows com Hendrix trouxeram experiências boas e más. “Levávamos uma existência muito solitária como banda antes da turnê, muito por conta de estarmos tocando nossa própria música esquisita. Então, de certa forma, foi ótimo interagir com Hendrix e outros músicos. Mas, ao final de tudo, estávamos abatidos, e isso foi por causa de Syd.”

Mesmo com o horário abreviado, Barrett se comportava como se preferisse estar em qualquer outro lugar. “Ele costumava sair para longas caminhadas e aparecia dois minutos antes de entrar no palco”, diz o cantor e guitarrista do The Nice, Davy O’List. “Vi isso acontecer, então sabia que havia tensão. Musicalmente, eu os achava fabulosos, e costumava assisti-los da plateia e tentar entender o que eles faziam.”

A atenção que O’List prestava aos detalhes compensaria. “Um dia, provavelmente em Liverpool, Syd não apareceu, então a banda me perguntou se eu podia subir ao palco”, ele conta. “Eu lhes disse que sabia tocar ‘Interstellar Overdrive’, então eles pegaram o chapéu de Syd e colocaram em mim. Decidi tocar de costas para o público. A multidão estava cheia de meninas de 14 anos de idade que começaram a gritar, acreditando que eu era Syd, então achei melhor continuar de costas. Roger sorriu, achando que eles haviam resolvido o problema. Naquela hora fiquei bravo e me virei para o público, e toda a gritaria parou. Assim que Syd foi encontrado, ele voltou. Percebi que ele nem sequer olhava para mim quando

estávamos no ônibus mais tarde.” As performances de Barrett continuaram imprevisíveis, embora O’List não tenha tornado a subir no palco. “No passado, eu exagerava e dizia para as pessoas que havia feito vários shows”, ele admite, “mas apenas porque queria que isso tivesse sido verdade.”

Em novembro, a turnê chegou a Sophia Gardens, em Cardiff. Nick Kent, futuro escritor da *NME*, na época apenas um fã de 15 anos, estava no público. “Foi o momento em que a psicodelia chegou aos subúrbios”, ele se lembra. “Antes, toda aquela coisa só acontecia em Londres. The Nice tocou dez minutos, Amen Corner, quinze... então todo mundo estava dando o máximo de si, indo para as cabeças. Exceto o Floyd. Eles chegaram e tocaram, se não me engano, ‘Set the Controls for the Heart of the Sun’, mas acho que abaixaram o volume do amplificador de Syd, porque dava para escutar a cacofonia dele de fundo, enquanto os demais tentavam manter a coisa toda coesa. Parecia que ele estava destrambelhado.”

Nos bastidores, visitantes encontravam Barrett sentado no canto do camarim num estado que parecia ser torpor de ácido, timidamente brincando com um trem a vapor de brinquedo que ele tinha conseguido, parecendo ficar aterrorizado sempre que alguém iniciava uma conversa.

Apesar da condição de Barrett, uma restrição ao uso prodigioso de LSD talvez não encontrasse apoio algum. Durante os raros dias de folga, um grupo de hedonistas de Cambridge e Londres alugou um Ford Zephyr e foi até Blackhill Farm, para uma cabana que a família de Andrew King tinha em Brecon Beacons, notória por sua enorme escultura de um pênis no jardim, feita pelo pianista ocasional de Eric Clapton, Ben Palmer.

O grupo incluía os Lesmoir-Gordon, Syd, Lindsay, o *hipster* Stash de Rola da Cromwell Road e uma modelo de Cambridge conhecida como Gai Caron, que depois se casaria com Aubrey ‘Po’ Powell. Os eventos da viagem assumiram uma característica absurdamente burlesca, mas havia algo de sombrio em curso. O barulho e o

estranho comportamento atraíram uma calorosa visita da polícia, Nigel e Jenny se perderam em uma tempestade de neve, e Stash, cuja roupa favorita incluía um terno vitoriano e um manto de veludo, tentou se sentar na lareira acesa acreditando que, de acordo com Jenny, “se ele realmente acreditasse no amor, não se queimaria”.

As esquisitices tomaram um caminho estranho quando se tratava de Syd. “Na primeira noite da viagem, ele passou a maior parte do tempo entretido por uma garrafa de vinho”, lembra-se Nigel. “Ele tinha os dois pés sobre ela e as mãos em uma viga sobre a cabeça e, de alguma forma, conseguia manter-se equilibrado. Mais tarde naquela semana, quando estava novamente chapado, ele cagou na porta de entrada, o que achamos bastante peculiar. Mesmo sob ácido, aquela não era uma coisa lá muito normal de se fazer.”

Ao ver seus vizinhos como parte do problema, o grupo de Blackhill havia expulsado Syd da Cromwell Road antes de o verão acabar. Barrett e Lindsay haviam se mudado temporariamente para a casa que a família de Andrew King tinha em Richmond Hill, com Rick e Juliette. Rumores perturbadores circulavam sobre o gato de estimação de Syd ter sido deixado na Cromwell Road, onde supostamente fora alimentado com LSD e morreu. Por ser um sobrado com vista para o rio Tâmisa, Richmond Hill supostamente deveria dar um clima de sanidade. O importante agora, contudo, era seguir em frente com mais um *single*, mesmo que Syd não partilhasse o mesmo senso de compromisso que tinha o resto da banda.

“Syd começava a se sentir profundamente desapontado pelo que estava acontecendo com o Floyd”, diz Anthony Stern. “Nessa época, ele costumava me visitar em um *flat* que eu tinha em Norfolk Mansions, em Battersea, e considerando-o como um tipo de refúgio. O problema de crescer em Cambridge é que jamais se queria fazer algo que já tivesse sido feito antes. Syd era revolucionário e criativo por natureza, e a ideia de comercialização simplesmente não entrava em sua cabeça.”

Em vez de escrever outro *single*, Barrett passaria horas com Stern planejando ideias para um filme, ao qual eles deram o título de trabalho de “The Rose-Tinted Monocle”. A dupla havia topado com um livro do escritor e inventor americano Buckminster Fuller, e sentiu-se especialmente arrebatada pela passagem que se refere a “eventos inerentes da associação constelar de energia regenerativa”. “Isso foi concebido como a base do filme”, explica Stern. “Os eventos de energia associada seriam episódios do filme. Syd e eu queríamos fazer um filme que não tivesse estrutura linear, mas consistisse de todos esses fragmentos, os quais, quando vistos de forma holística, dariam um senso de unidade – quase como algo para ajudar a meditar.”

Embora Barrett jamais fosse aquilo completo, Stern trabalharia com muitas ideias pensadas primeiramente para “The Rose-Tinted Monocle” e criaria um filme de sua autoria, que depois seria oferecido ao Pink Floyd. Enquanto isso, fora de seu projeto cinematográfico, Syd ainda era encorajado pelos outros a pensar mais como um *pop star*.

Sua próxima criação, “Apples and Oranges”, foi lançada como um *single* para coincidir com a turnê americana e, quem sabe, levar o Floyd de volta às paradas de sucesso britânicas perto do Natal. Se antes Syd havia cantado sobre ladrões de calcinha travestidos, aparentemente esta composição era inspirada em um fato mais corriqueiro: uma garota que ele havia visto fazendo compras em Richmond que, de acordo com alguns, pode ter sido Lindsay Corner. Uma bem disposta psicodelia, mas sem o encanto de “Arnold Layne” ou “See Emily Play”, ela mal chegou às paradas. Syd pode ter sido considerado o gênio compositor do Floyd, mas foi o lado B de Richard Wright, “Paintbox”, que parecia ser agora a melhor canção.

“Depois de ‘See Emily Play’, havia aquela tradicional pressão da indústria sobre qual seria o próximo *hit*”, diz Andrew King. “A pessoa

mais provável de escrever um *single* de sucesso era Syd, então era ele a quem pressionávamos. Eu não achava 'Apples and Oranges' *tão* ruim, mas suspeito que na época pensávamos: 'Putz... Se isso é o melhor que eles podem fazer...'." O produtor Norman Smith admite: "Eu a escolhi. Mas ela era a melhor de um monte de tranqueiras".

Questionado sobre a falta de sucesso da música, Barrett foi incrivelmente franco: "Não poderia me importar menos" – e deu de ombros. "Só o que podemos fazer é gravar discos que gostamos. A garotada curte os Beatles e Mick Jagger não por causa da música que fazem, mas porque eles sempre fazem aquilo que querem, e pro inferno com todo o resto."

"Colocamos muita pressão em cima de Syd", diz Peter Jenner. "Mas também estávamos sob muita pressão financeira e aquilo tornava tudo ainda pior." Blackhill havia se mudado do apartamento na Edbrooke Street para um escritório mais apropriado na Alexander Street, em Westbourne Grove, utilizando parte do dinheiro conseguido pelo acordo com a EMI. Contudo, a empresa estava inadvertidamente pagando a banda e a equipe adiantado. Os cheques eram frequentemente devolvidos, o que obrigava os funcionários a recolhê-los logo no começo da semana, para sacá-los primeiro.

"Contratamos um contador que começou a fazer a pergunta: 'Posso ver seus livros?'. E dizíamos: 'Que livros?'. 'Vocês pagaram o seguro social?'. E nós: 'seguro social?'. O mercado ao vivo também estava afundando para o Pink Floyd. Não éramos mais algo fácil de vender. Não tínhamos outro *hit*, então não tocávamos mais nas casas pop, e as casas de blues não nos queriam mais. Só o que nos restava eram os shows em faculdades, que também não eram tantas assim."

Um desiludido Peter Wynne-Willson pediu demissão de seu papel de técnico de iluminação no final da turnê com Hendrix. Na verdade, à luz da insegurança financeira de Blackhill, o sucessor de Peter,

John Marsh, estava disposto a trabalhar por um salário mais baixo. Instintivamente, Wynne-Willson também se aliou a Syd, cuja posição na banda estava ficando mais abalada a cada dia. No final de 1967, o otimismo cego e inocente de apenas doze meses antes estava se dissolvendo.

"No final de 1967, o espírito da época havia mudado", explica Wynne-Willson. "Não era mais aquela coisa hippie e aconchegante de antes." Acompanhando o chamado Verão do amor, o *News of the World* tinha feito uma exposição de uma semana no UFO, chamando-o de "um covil hippie secundário". A polícia, que havia feito vista grossa, informou o sr. Gannon que, se ele abrisse na sexta-feira seguinte, o local receberia uma batida e suas licenças seriam revogadas. Joe Boyd moveu o UFO para a Roundhouse, mas conflitos com os skinheads locais e o aluguel inflacionado cobraram seu preço. O UFO terminou oficialmente em outubro de 1967. Enquanto isso, a antiga banda da casa e seu vocalista estavam vivendo um perigo real de virem abaixo.

Em 22 de dezembro, o Floyd apareceu junto com The Jimi Hendrix Experience, The Who e The Move no show "Christmas on Earth Continued", em Kensington Olympia. Dentro da casa cavernosa, postes de iluminação com 10 metros de altura, atrações no estilo parque de diversões e butiques cercavam as bandas. Mas Syd estava sem condições de tocar. Levado ao palco por Jenner, King e June Child, ele simplesmente ficou ali, com os braços pendurados e a guitarra enrolada no pescoço, mas presumidamente desligada. Como Nick Mason escreveria depois, "tentamos ignorar os problemas e ir embora, mas era hora de sair da negação. Estávamos chegando a um ponto de ruptura".

"Tudo aconteceu rápido demais", diz Peter Jenner. "Em poucos meses, Syd deixou de ser um estudante despreocupado, vivendo de sua própria renda, fumando aqui e ali, e passou a ter todas aquelas pessoas querendo ser seus melhores amigos e confiando nele para

tocar, dar entrevistas, escrever um *single* de sucesso e arrecadar dinheiro... Queriam que ele lhes dissesse o sentido da vida.”

Ao ser perguntado em uma entrevista para uma revista pop sobre quais eram seus pensamentos, Syd já estava trabalhando em uma nova estratégia. “Tudo que sei é que estou começando a pensar menos agora”, ele respondeu. “Está melhorando.”

1 “Arruinado.” (N. T.)
2 “Direto para o céu em 67.” (N. T.)
3 “Tenho procurado por todos os lugares um lugar para mim.” (N. T.)

CAPÍTULO QUATRO WAKING THE GRAPEVINE

> “Eu me recordo de pensar que seria capaz de colocar o Pink Floyd em forma.”
>
> **David Gilmour**

O Olympia Theatre, no Boulevard des Capucines, em Paris, tem um tipo de esplendor antigo. Sob o palco, no porão do prédio, há um *lounge* circular e irregular, com um pequeno bar que serve vinho tinto e *pastis* a sedentos astros do rock e membros indolentes da imprensa. Os sofás são gastos, circundados por imagens de gigantes do blues e jazz que tocaram ali no último meio século. Escondido em uma pequena sala, sentado em um sofá de couro e bebericando uma caneca de chá de ervas, está David Gilmour.

É 16 de março de 2006, dez dias após o aniversário de 60 anos de Gilmour, e quase um ano após sua trégua com Roger Waters para o show do Pink Floyd no Live 8. O terceiro disco solo do guitarrista, *On an Island*, acaba de chegar ao primeiro lugar nas paradas britânicas. É um álbum que trata de temas como abusos, envelhecimento e mortalidade, inspirado em parte pela morte de dois amigos próximos, incluindo Tony Howard, um dos homens de negócios que tirou o jovem Pink Floyd de seus primeiros empresários, algo que deve ser visto agora como uma vida passada.

A camiseta preta, o uniforme de Gilmour para a turnê, disfarça o peso a mais adquirido depois dos 30 anos de idade. Mas ele perdeu muito do lastro que acompanhou o retorno do Pink Floyd em meados da década de 1980. A vida é mais calma agora. Vestindo

jeans comuns e botas, com a barba grisalha por fazer, Gilmour se parece menos com um astro do rock e mais com um restaurador de móveis antigos que se poderia ver em um cartão-postal de alguma cidade inglesa.

O guitarrista se submeteu a uma pressão considerável para promover seu novo disco. Mas não foi sempre assim. “No Pink Floyd, falávamos com o menor número possível de pessoas”, ele admite. Agora, ele iria responder perguntas sobre Roger Waters e o Pink Floyd, após um breve sofisma – “bom, se realmente temos que fazer” – e um sorriso magro.

Naturalmente, mais feliz em falar sobre seu novo disco, ele se anima com entusiasmo infantil ao mencionar as músicas recentes antes de, inadvertidamente, escorregar em uma anedota espontânea sobre Roger Waters e o Pink Floyd. Quando apanha sua guitarra para tirar uma fotografia, Gilmour visivelmente relaxa. A transformação é notável. Olhando para os pôsteres emoldurados acima de sua cabeça e percebendo as numerosas visitas que o Floyd fez ao continente, Gilmour insiste que a banda jamais tocou no L’Olympia. “Com certeza, não!”, diz com firmeza. Contudo, antes de Gilmour, o Floyd teve várias desventuras na França. Durante o show dessa noite, ele conversaria com o público falando francês quase com perfeição, uma habilidade que outrora lhe favoreceu bastante em uma viagem anterior ao país.

Era 30 de julho de 1966 e, para David Gilmour e seus amigos, a vitória da Inglaterra sobre a Alemanha na Copa do Mundo tinha sido ofuscada por sua atual situação. Ele e o restante do que um dia foi a banda Jokers Wild estavam em um trem lento indo para Málaga, atravessando um nevoeiro espanhol, quando o placar foi anunciado. Os passageiros congratularam os quatro desgrenhados adolescentes ingleses, mas pareciam estranhar a falta de interesse deles. Desde que iniciaram sua jornada na Victoria Station, em Londres, dias atrás, a preciosa carga de guitarras, teclados,

tambores e amplificadores do grupo foi sem cerimônia despejada no porão de uma balsa em Dover; depois, perdida na rota de Calais a Paris; recuperada em Paris; mas perdida novamente na rota para Madri.

O francês fluente de Gilmour salvou o dia ao lidar com os funcionários da ferrovia, mas cada vez que o equipamento reaparecia, estava em condições piores do que antes. A carga humana não estava muito melhor.

Gilmour, então com 19 anos de idade, e seus colegas de banda, o baterista Willie Wilson, o baixista Rick Wills e o tecladista e saxofonista Dave Altham, partilharam o compartimento de bagagens com jumentos e galinhas, e foram perseguidos por guardas da fronteira com armas em punho que, na época do general espanhol Franco, não aprovavam o comprimento do cabelo deles.

Um ano antes, a Jokers Wild tinha financiado o próprio álbum com cinco faixas, contendo *covers* de Chuck Berry, Four Seasons e Frankie Lymon, mas não conseguiu contrato com gravadora nenhuma. Na metade de 1966, enquanto o Pink Floyd assinava com Blackhill, a Jokers Wild estava mal das pernas. Desde que se juntara à banda, Gilmour vinha completando seu salário fazendo entregas de vinhos, gerenciando uma tenda de cachorro-quente, carregando chapas de metal e, ocasionalmente, fazendo um bico de 50 libras por dia como modelo fotográfico para a *Varsity*, a revista da Universidade de Cambridge.

O empresário dos Beatles, Brian Epstein, não ofereceu um contrato à banda, mas o futuro DJ e músico Jonathan King, então estudante na Universidade de Cambridge, os viu e convidou Gilmour para ir a Londres. A banda gravou um *cover* de Sam and Dave, “You Don’t Know What I Know”, mas quando a música original foi relançada, a versão da Jokers Wild acabou engavetada.

“Dave sempre nos disse que queriam assinar com ele, mas não com o resto de nós”, diz Willie Wilson. “Então ele nos contou que os mandou enfiar o contrato naquele lugar.”

“Jonathan King viu Dave em um clube,” recorda-se Rick Wills. “Ele frequentava lugares onde havia garotos bonitos, mas também estava em busca de um talento musical. Fui até o apartamento de Jonatham, em Londres, junto com Dave. Ele estava no telefone conversando com alguém sobre conseguir que uma canção tocasse na Radio Caroline, e isso aconteceu bem quando estávamos ali. Ficamos espantados. Conhecíamos alguém na indústria musical que realmente tinha poder.”

Por intermédio de King, Gilmour foi apresentado ao antigo mentor dos Rolling Stones, Alexis Korner, que havia formado uma parceria com outro aspirante a empresário, Jean-Paul Salvatore, para gerenciar a carreira do jovem guitarrista. Salvatore ofereceu-lhe uma estadia de seis semanas no hotel e clube praiano Los Monteros, próximo a Marbella.

“Dave foi até a Jokers Wild e contou sobre a oferta que recebera.‘Quem quer fazer? Estamos todos dispostos a isso?’ E a maior parte da banda disse que não. Todos tinham emprego. Mas Dave Altham e eu concordamos”, diz Willie Wilson. “Então precisávamos de um baixista, e Rick Wills era um colega que costumava frequentar nossos shows e estava absolutamente disposto a ir.”

Dave Altham tocava guitarra, saxofone e teclado na Jokers Wild desde 1964. John “Willie” Wilson tinha tocado primeiro na The Newcomers, com Gilmour e, por intermédio dele, acabou fazendo um show com outra banda de Cambridge, The Swinging Hi-Fis, antes de assumir como baterista da Jokers. Rick Wills era baixista de outra banda, The Soul Committee.

Contudo, antes de Marbella, Gilmour, Wills e Wilson passariam algum tempo em Londres. “Fomos no antigo Austin Cambridge de Willie”, lembra-se Rick Wills. “Dave arrumou um apartamento na Moscow Road, próximo a Queensway, mas não tinha espaço para todo mundo. Então Willie e eu acabamos vivendo no carro. Era terrível. Sobrevivíamos à base de pão e leite.” Ainda assim, sob a

tutela de Salvatore, a banda desceu a Kings Road, produzida com calças boca de sino e casacos de lã azuis, e foi colocada no palco de um clube noturno na Swallow Street, onde atraiu imediatamente a atenção. “Éramos jovens bem-apessoados usando calças justas, então nos destacávamos”, diz Rick. “O *chef* teve um interesse especial por mim e nos perseguiu pela cozinha com um cutelo nas mãos.”

Mas se atenção era conseguida, um contrato com uma gravadora não. “Não acho que Jean-Paul Salvatore tivesse a menor ideia do que estava fazendo quando nos enviou para a Espanha”, diz Willie Wilson. “Ele viu que Dave era um cara bonitão, que cantava e tocava guitarra, e pensou em cifrões. Seu cunhado era Tony Secunda, que fazia um bom trabalho ao empresariar The Move, e tenho a impressão de que ele ambicionava o mesmo.”

Após recrutar Dave Altham, o quarteto partiu em sua viagem pela França e Espanha. Quando a banda chegou a Marbella, descobriu que a prometida acomodação na praia era um *bunker* que servira de abrigo antiaéreo durante a Segunda Guerra Mundial. “Também descobrimos que o clube onde deveríamos tocar ainda não tinha sido construído”, diz Willie. “Então eles acertaram uma festa em um clube de golfe próximo dali e fizeram com que tocássemos para pessoas como Douglas Fairbanks Jr. e Monica Vitti. Todos faziam parte daquela galera de Marbella.”

Apesar de suas perigosas condições de vida, a banda, depois brincando com o nome Bullitt (“com uma sonoridade rápida e boa, como o filme com Steve McQueen”), passou a ficar no vindouro clube de praia Los Monteros, tocando próximo à piscina descoberta e suportando os inevitáveis choques elétricos.

“Por um lado, nossa situação era desesperadora, já que estávamos dormindo em um abrigo antibombas”, diz Rick. “Mas éramos jovens, e havia muitas mulheres extremamente bonitas por perto, então estávamos nos divertindo bastante.” Quando a temporada acabou, a banda voltou a Cambridge, onde Dave Altham,

exausto, decidiu ficar. “Ainda fizemos outro show na Holanda, tocando em um baile para a princesa Beatrice, hoje rainha Beatrice”, diz Willie. “A seguir, quando Dave conseguiu estadia de dois meses em um clube chamado Jean Jacques, em St. Etienne, Rick e eu fomos com ele. A temporada deveria ter terminado no Natal, mas em janeiro recebemos um convite para tocar no Le Bilbouquet, em Paris, onde ficamos os seis meses seguintes.”

Nesse ínterim, o grupo gravou fitas demo para Johnny Halliday, o “Elvis francês”, e tocou em uma festa em Deauville, com a participação da *sex symbol* Brigitte Bardot. “Eu não a reconheci”, conta Willie, “mas Dave sim. Acho que ele foi até ela e disse: ‘Olá, eu sou David’, porque isso é exatamente o tipo de coisa que ele fazia.”

Foi em Paris que Gilmour conheceu também Jimi Hendrix e lhe foi confiada a responsabilidade de mostrar a cidade para ele. “Eu era um inglês em Paris”, explicou Gilmour, “e falava francês razoavelmente bem.” Gilmour tinha visto Hendrix tocar no clube noturno Blaises, em Londres, um ano antes e se entusiasmara muito.

“Nós nos tornamos uma banda diferente em 1967”, explica Rick. “Começamos a fazer *covers* de Hendrix e Cream, e Dave também começou a compor. Seus pais foram até a França para sua festa de aniversário de 21 anos e levaram uma Fender Telecaster branca. Acho que ele jamais a largou.”

Quando a van da banda foi arrombada e seus microfones roubados, Gilmour percebeu que seria mais barato voltar a Londres e apanhar sobressalentes do que comprar novos na França. Foi nessa visita que ele reencontrou o Pink Floyd e um debilitado Syd gravando “See Emily Play”.

“Dave voltou e nos contou umas histórias sobre as bizarras músicas que Syd estava fazendo”, continua Willie. “Lembro-me de ele cantá-las para nós e dizer: ‘Você não vai acreditar, mas Syd está escrevendo uma música sobre sua bicicleta’.”

“Naquele verão, escutamos *The Piper at the Gates of Dawn* e *Sgt Pepper* na França”, recorda-se Gilmour. “Quando saímos de Cambridge no verão de 1966, o Floyd ainda não tinha um contrato com a gravadora. Então, ouvi o álbum. Achei maravilhoso e, sim, fiquei maluco de inveja.”

Na mesma época da estreia do Floyd, em agosto de 1967, o Bullitt havia se tornado Flowers, para capturar o espírito de paz e amor da época. De nada adiantou. “Foi quando tudo ficou realmente apertado; às vezes não tínhamos nenhum dinheiro”, diz Willie. Para poupar, os três dividiam o mesmo quarto de hotel, mas Gilmour ficou doente. “Dave raramente adoecia, mas no final estava tão mal que não conseguia mais trabalhar.”

“Aguentamos o máximo possível, mas tivemos de voltar quando ficamos totalmente duros”, afirma Rick. O golpe de misericórdia foi quando Gilmour deu entrada no hospital. “Dave estava anêmico e com pneumonia porque não estava comendo. Não tínhamos dinheiro para isso. Eu fiquei tremendamente magro e Dave não estava muito melhor.”

“Saímos sem pagar do hotel onde havíamos nos hospedado, já que Dave estava doente demais”, diz Willie. “Em sua defesa, devo dizer que Dave retornou lá cinco anos depois, após ter ganhado dinheiro com o Pink Floyd, encontrou o hotel e o casal que tinha cuidado dele quando estava doente, e os reembolsou.”

Em uma guinada final, a desalentada banda foi obrigada a empurrar a van quebrada até a balsa, em Dover. Rick e Willie foram direto para Cambridge; Gilmour optou por ficar em Londres. “Voltar a Cambridge teria sido admitir a derrota.”

Gilmour acabou dividindo com Emo um apartamento na Calverton Road, em Fulham, antes de eles encontrarem outro mais ajeitado, em Victoria. Gilmour conseguiu emprego de motorista de van para os designers Ossie Clarke e Alice Pollock, que trabalhavam para a butique Quorum. Emo passou um curto período em um emprego bem remunerado, rebitando cintos de couro na loja da butique, em

Kings Road. “Dave Gilmour nunca falava muita coisa”, lembrou-se depois a mulher de Clarke, a *designer* Celia Birtwell. “Ele apenas costumava estar por perto. Dava um pouco nos nervos.”

As experiências de Gilmour na França haviam apenas fortalecido suas resoluções. Ele ainda estava disposto a começar outra banda. Em novembro, foi ao Royal Albert Hall assistir ao Pink Floyd abrir para Jimi Hendrix. Poucas semanas depois, apareceu na Royal College of Art onde a banda estava tocando com Bonzo Dog Doo Dah Band. Com vários egressos de Cambridge matriculados na faculdade, aquilo acabou quase se tornando um show em que todos se sentiam em casa. Mas era óbvio para qualquer um que prestasse atenção de que havia algo errado. “Eles estavam tocando muito mal”, admitiu Gilmour. “Incrivelmente indisciplinados.”

“Eu me lembro de ter visto Syd tocar, ou melhor, não tocar, ou ainda tocar algo totalmente inapropriado naquele show”, diz Nigel Lesmoir-Gordon. “Disse a Susie Gawler-Wright: ‘Que diabos está acontecendo?’, e ela respondeu: ‘Não sabemos. Syd está muito estranho’.”

No que logo se tornaria um padrão grupal de confusão e falta de comunicação, Nick Mason lembra-se de ter abordado Gilmour após o show na faculdade e perguntar: “Se disséssemos que estamos procurando outro guitarrista, você estaria interessado?”. Ainda assim, Nigel tem certeza de que o grupo pediu a ele que ligasse para Gilmour e perguntasse sobre o trabalho, mas “Dave aparentemente não se lembra disso”. Emo, entretanto, afirma que foi Waters quem ligou para Gilmour no apartamento deles, na Victoria. Entrevistado em 1973, Gilmour explicou: “Eu conhecia todos os caras da banda e eles queriam se livrar de Syd. Fui abordado de forma discreta, de antemão. Tudo foi exposto de forma bem estranha”.

A gota d’água havia sido o show “Christmas on Earth Continued”, em Kensington Olympia. Barrett estava lá apenas de corpo

presente, parecendo completamente desconectado de tudo ao seu redor.

Muito antes de seu declínio, Syd se debatia com seu papel de *guitar hero* tradicional. Mas foi o fato de ele não ser um clone de Jimmy Page ou Eric Clapton que despertou o interesse de Peter Jenner e Andrew King. Aqueles que eram próximos a Barrett na época acreditavam que ele tinha muita ciência de suas limitações. Syd expressara alguma insegurança sobre sua técnica em uma carta para a antiga namorada Libby Gausden, três anos antes, até mesmo mencionando a vontade de recrutar David Gilmour – na carta, chamado pelo apelido "Fred" –, mas lamentando o fato de Gilmour ter sua própria banda.

Entretanto, desde que Bob Klose havia saído, a ideia do Floyd de contratar outro guitarrista nunca havia sido mencionada. No show na faculdade, em 1967, o já falecido Tony Joliffe, um contemporâneo de Cambridge que era guitarrista do conjunto The Swinging Hi-Fis e, de vez em quando, dirigia a van do Pink Floyd, foi convidado a subir no palco e tocar. "Tony era um guitarrista de blues maravilhoso, e todo mundo ficou pedindo a Syd para que o deixasse dar uma canja", lembra-se Emo. "Roger, Nick e Rick queriam ver como ele era. Tony fez sua parte, e ele era incrível. Mas acho que Syd não o queria ali, já que tinha consciência de que Tony tocava muito melhor."

Apesar de tudo, quaisquer que fossem os desejos de Syd, Gilmour foi contratado como guitarrista adicional com a promessa de receber 30 libras por semana. Uma *jam* de apresentações foi marcada no estúdio dois do Abbey Road. "Andrew [King] e eu nunca tínhamos encontrado Dave antes", diz Peter Jenner. "Queríamos ver se ele daria conta do recado. Ele fez uma versão maravilhosa de Jimi Hendrix, e ficou claro para nós que ele era um ótimo músico, que era exatamente o que eles queriam na época – alguém capaz de cobrir Syd no palco." A *New Musical Express* enviou um fotógrafo ao apartamento da Victoria para tirar uma foto do novo guitarrista do Floyd.

Gilmour insistiu em mais uma mudança. “Dave finalmente percebeu que já que era ele quem estava pagando o aluguel, talvez devesse ser a pessoa a dormir na cama e eu no sofá”, ri Emo. “Levou três meses para que ele se desse conta daquilo.”

Apesar de ser bizarro, Barrett já tinha proposto uma mudança na formação do Pink Floyd antes. Em uma reunião no escritório de Blackhill, ele sugeriu que contratassem, nas palavras de Roger Waters, “dois doidos que ele tinha conhecido em algum lugar; um deles tocava banjo, o outro, saxofone”. Posteriormente, Nick Mason escreveria que Barrett via Gilmour como “um intruso”, mas o comportamento imprevisível de Syd durante a primeira semana de ensaios no salão de uma escola em West London convenceu a todos de que a presença de Gilmour era, de fato, necessária. Barrett passou algumas horas tentando ensinar à banda uma nova música chamada “Have You Got It Yet”. Cada vez que os outros chegavam ao título, no refrão, Syd mudava a música, tornando-a o equivalente musical de uma escadaria de Escher, na qual ninguém jamais chegava ao topo. “Na verdade, achei que havia algo de brilhante nela, como alguma comédia inteligente”, disse Roger Waters. “Mas apenas disse: ‘Ah, já entendi agora’, e fui embora.”

Imagens publicitárias foram feitas com o quinteto Floyd. Em uma foto, quase é possível ver Syd desmaiando ao fundo. Em outra, enquanto o resto da formação veste jaquetas de camurça e elegantes echarpes, cobrindo todo o grupo, um Barrett fantasmagórico com os olhos escuros encara o horizonte, por baixo de um tufo de cabelos desgrenhados, como se tivesse surgido de dentro de uma das garrafas de ácido dos Lesmoir-Gordon.

“A luz em seus olhos estava lentamente se apagando”, lembra Emo. “Ele adquiriu aquelas olheiras escuras, e não dava para saber se era maquiagem, falta de sono ou ambos.”

Um punhado de shows foi agendado para janeiro de 1968, começando em Birmingham, na Universidade de Aston. “De vez em quando, Syd cantava um pouco, mas às vezes não”, afirma Gilmour.

“Minhas instruções incluíam fazer as bases e deixar Syd tocar o que ele quisesse.”

Tim Renwick, na época em uma banda chamada Wages of Sin, trombou com Gilmour na Denmark Street. “Ele começou a me contar o quanto era estranho estar cobrindo Syd e o comportamento imprevisível dele no palco. Certas noites, Syd simplesmente não tocava nada – estava fora de órbita.”

“Assisti a dois shows que eles fizeram com cinco integrantes”, diz Emo, que na época vivia um raro período de emprego contínuo como *roadie* do Floyd (por 15 libras por semana). “No começo, Dave só tocava o que era necessário. Ele aprendeu suas partes e copiava o que Syd costumava fazer. Mas dava para perceber que Syd não entendia o que estava acontecendo. Ele estava tão próximo de Dave, a poucos centímetros de seu rosto, que, se Dave fosse uma pessoa agressiva, o teria chutado para fora de seu caminho, mas dava para ver a expressão em seu rosto que dizia ‘socorro!’. Syd ficou assim na frente dele, depois começou a circundá-lo, talvez para verificar se Dave era um objeto tridimensional. Se era real. Era como se Syd estivesse pensando: ‘Estou sonhando isso?’.”

Com outros compromissos agendados, o grupo teve a ideia de manter Syd a bordo como compositor. “Nossa intenção era adotar a fórmula dos Beach Boys”, explica Nick Mason, “na qual Brian Wilson se reunia com a banda no palco quando queria. Queríamos muito preservar Syd no Pink Floyd de uma forma ou de outra.”

Em 1968, o compositor problemático dos Beach Boys tinha se aposentado dos shows ao vivo, embora ainda escrevesse muitas das canções do grupo. “Syd não protestou contra essa ideia”, conta Peter Jenner. “Mas no palco ele havia ficado tão isolado que isso tudo foi ocorrendo ao seu redor. Mas acho que essa proposta durou só uma semana.”

“Acho que Roger não curtiu a ideia”, insiste Andrew King. “Porque ele curtia escrever as músicas também.”

Barrett não era o único com problemas. “Na verdade, saí no meio de um dos primeiros ensaios”, relata Gilmour. “Roger havia se tornado tão insuportavelmente terrível – de uma forma que mais tarde eu até me acostumaria – que me fez sair da sala. Não me recordo quanto tempo fiquei fora. Por fim, voltei. Mas acho que a banda não tinha decidido exatamente o que eu tinha que fazer ou como fazer.”

Foi no caminho para um show na Universidade de Southampton, em 26 de janeiro de 1968, que a decisão de não chamar Syd foi tomada. “Alguém perguntou: ‘Vamos pegar Syd?’. E alguém, provavelmente Roger, disse que não. Que não deveríamos nos dar ao trabalho”, prossegue Gilmour. “Ele era nosso amigo, mas na maior parte do tempo queríamos estrangulá-lo”, admite Waters.

Experimentando certo alívio ao poder tocar ao vivo sem ter que se preocupar sobre o que seu *frontman* faria ou não, o grupo decidiu se apresentar na noite seguinte sem Syd também. Richard Wright, que ainda vivia em Richmond Hill com Barrett, recebeu a péssima incumbência de mentir para seu colega de quarto. “Tive que dizer coisas como ‘Syd, vou sair para comprar um maço de cigarros’, e só retornar no dia seguinte”.

“Syd ainda costumava aparecer, mesmo quando eles não o apanhavam”, diz Emo. “Ele provavelmente ainda tinha o itinerário, porque teve um show em que, ao chegarmos para fazer a montagem, ele já estava lá, sentado no palco esperando. Por fim, caiu a ficha de que havia outro cara tocando.”

Anos depois, Richard Wright afirmou que David Gilmour não havia sido a única escolha deles. “Quando Syd saiu, chegamos a pedir que Jeff Beck se juntasse à banda, mas ele recusou.” Outros rebatem dizendo que a banda era tímida demais para ter feito tal convite a Beck, e que ele não seria aceito “sob a alegação de não saber cantar”.

Anthony Stern também cita outro caso após um encontro com Peter Jenner na Drum City, uma loja de música no Piccadilly, em

Londres. “Eu tocava trompete e estava envolvido com jazz”, diz Stern. “Mas Peter me disse: ‘Olha, Syd está realmente ficando para trás. Por que você não assume como segunda guitarra do Pink Floyd? Você é de Cambridge e conhece toda a banda...’. De forma espontânea, recusei, dizendo: ‘Ah, não; sou agora diretor de cinema’.”

A falta de fé dos empresários não ajudou Gilmour, que é assumidamente inseguro. “Lutamos conscientemente para manter Syd na banda”, concorda Peter Jenner. “A ideia de Roger tornar-se o principal compositor não me passava pela cabeça. Mas eu achava que Rick poderia ser bastante útil e nos perguntávamos se ele e Syd permaneceriam juntos.”

Wright partilhava dos receios do empresário. “Peter e Andrew achavam que Syd e eu éramos os cérebros musicais do grupo e que formaríamos uma banda paralela”, ele contou depois à revista *Mojo*. “E, acredite em mim, eu teria saído com ele se achasse que Syd teria condições de fazê-lo.”

Apesar do ceticismo do grupo, Jenner e King ainda acreditavam que Barrett era a galinha dos ovos de ouro da banda e pensavam em estabelecê-lo como artista solo. Financeiramente, Blackhill ainda estava lutando, com o Pink Floyd tendo dívidas em torno de 17 mil libras. No final de 1967, a companhia começou a empresariar o jovem cantor e compositor Marc Feld, então sob o pseudônimo de Marc Bolan, e seu grupo Tyrannosaurus Rex. Feld tinha assinado com Blackhill porque eles tomavam conta de seu ídolo, Syd Barrett, embora ainda fosse levar alguns anos para ele se tornar um genuíno astro do rock por direito próprio. Em um empreendimento, Jenner também queria investir 50 mil libras do Arts Council, supostamente para custear uma apressada ópera rock, estrelando o DJ *underground* da BBC, John Peel, como narrador. Quando os tabloides ouviram falar da proposta, trouxeram de volta as manchetes do ano anterior que afirmavam que o som do Pink Floyd

era o equivalente a visões com LSD, o que era o bastante para rejeitar o pedido. O Arts Council concordou.

Sem o conhecimento da banda, a Morrison Agency já estava em funcionamento. “Bryan era bastante astuto”, diz Jenner. “Ele foi o cara que nos disse: ‘Se um músico um dia lhe pedir dinheiro, diga sim, e faça com que ele assine um contrato publicitário. Você pode pagar a qualquer músico 25 libras por um contrato’. E Bryan tinha muitos contratos publicitários.”

Em março de 1968, Jenner e King desfizeram a parceria com o Pink Floyd, deixando o grupo livre para fechar um novo contrato com Bryan Morrison. Morrison iria mais tarde passar o trabalho para Steve O’Rourke, um dos caras sinistros que Joe Boyd tinha encontrado um ano antes. Apesar dos receios iniciais, Boyd, Jenner e King haviam preparado o caminho para ambos, O’Rourke e o agente de Morrison, Tony Howard. Jenner relata: “Sabendo quem estava envolvido, senti-me confiante de que cuidariam bem do Floyd”.

Steve O’Rourke, o novo empresário do Floyd, com 26 anos, era filho de um pescador irlandês e tinha estudado contabilidade. Transferiu-se para a indústria musical no final da adolescência, contratado mais tarde por Morrison, após um período trabalhando como vendedor de ração para animais. Foi um trabalho que O’Rourke citaria como um distintivo de honra, dizendo para a banda que ele provava com frequência amostras de seus produtos para demonstrar o seu valor nutricional aos clientes, declarando: “Se é bom o bastante para mim, com certeza é bom o bastante para Rover”. O’Rourke também fez uma pequena aparição no documentário de Bob Dylan, *Don’t Look Back*, o que contava um ponto a seu favor. Entretanto, mais tarde, o compromisso que O’Rourke tinha com a ideia de que era possível vender qualquer coisa se revelaria uma enorme dificuldade em seu relacionamento com o questionador Roger Waters.

“Steve era bem mais duro que Peter e eu”, admite Andrew King. “E eu tinha inveja dele. Ele consertou alguns grandes erros que cometemos em nossa relação contratual com a EMI. Ele tinha olho-vivo para a principal oportunidade e usou isso em seu favor. Steve tinha um cliente – a banda – e nada iria impedi-lo de fazer o que era melhor para todos. Eles não poderiam ter encontrado empresário melhor.”

“Era sempre um acordo verbal entre o Pink Floyd e Steve”, diz outro confidente do grupo. “O acordo era feito com um aperto de mãos. Sempre achei isso uma jogada inteligente por parte da banda. De algum modo, fez com que Steve trabalhasse ainda mais firme.”

Em 6 de abril, a saída de Syd foi anunciada oficialmente. Uma semana depois, o Pink Floyd lançou um *single*, “It Would Be So Nice”, com vocais de Richard Wright, em um primeiro esforço de sua nova formação. Um arranjo ousado e sub-Kinks (que depois Waters descreveria como “lixo completo”), incluía nas letras uma referência ao jornal *Evening Standard*, o que contrariou as regras da BBC. Feliz de adquirir alguma publicidade, a banda contatou o jornal e concordou em mudar a letra ofensiva. Mas nem mesmo uma pequena controvérsia salvou a música de mal arranhar as paradas.

Em Cambridge, as notícias da nova formação do Floyd geraram emoções adversas. A irmã de Barrett, Rosemary, tinha ficado estarrecida com o rápido declínio do irmão e culpava a indústria musical por induzi-lo ao uso de drogas. Depois ela afirmaria que, após “See Emily Play”, achou que a música dele havia se tornado dolorosa demais para ser ouvida.

Bob Klose, que após sair da banda se concentrou nos estudos, deu boas-vindas à mudança. “Syd era o combustível, mas Dave era a chama que queimava com constância”, ele diz. “Sabia que Roger Waters tinha o impulso criativo, mas uma grande banda precisa de um grande músico. Você precisa de alguém que possa cantar, tocar e fazer todas aquelas coisas musicais, além dos grandes conceitos.”

Para os antigos colegas da banda de Gilmour, as novidades sobre seu recrutamento não foram surpresa.

“Eu estava em casa, me recuperando da viagem à França, quando escutei as novidades”, diz Rick Wills. “Fiquei desapontado, mas era um passo lógico. Na vez seguinte em que vi Dave, ele havia retornado a Cambridge após alguns shows, e tinha 80 libras na carteira – e isso foi quando 80 libras ainda era bastante grana. Ele estava na loja de música de Ken Stevens – cabelo comprido, jaqueta de veludo, botas da Gohill, em Camden Town – comprando um par de fones de ouvido bem caro que se plugava diretamente na guitarra e, na época, havia adquirido também uma Fender Strat. Pensei: ‘Meu Deus, você fica perfeito com isso!’.”

No palco, contudo, Gilmour, com sua roupa brilhante e sua Fender Strat pendurada, ainda era um substituto de seu predecessor, cantando corajosamente as letras extravagantes e replicando suas linhas de guitarra. Um lote de vídeos burlescos feitos pela banda naquele ano para uma TV belga capturou a confusa situação do grupo. Waters imita os vocais de Barrett em “Apples and Oranges” e “The Scarecrow”. Wright mimetiza pela metade “See Emily Play”, parecendo mortalmente envergonhado, enquanto Waters o ofusca ao jogar críquete imaginário e empunhar seu baixo como uma metralhadora. Em cada um dos vídeos, Gilmour passeia pelas laterais, belo e esbelto, mas sem parecer fazer parte da turma ainda.

Após o fechamento do UFO, Middle Earth, em Covent Garden, tornou-se o novo ponto de encontro *underground*. Jeff Dexter era um dos DJs residentes do clube. “Colocamos o Floyd para tocar no Middle Earth”, ele se lembra. “Achei a nova formação brilhante. Naquela época, muita gente achava que a ideia de mostrar que você estava dando um tempo era *cool*. Mas penso que Dave era, arrisco dizer, bem mais profissional.”

Conforme explica Storm Thorgerson, “É preciso lembrar que Syd não tocava bem guitarra. David sim. Syd tinha uma voz atrativa, mas

Dave tinha uma grande voz.”

O profissionalismo de Gilmour certamente lhe valeu na noite em que Syd apareceu no Middle Earth e ficou o show inteiro encarando-o em frente ao palco.

O verdadeiro teste para o grupo e seu novo recruta seria no estúdio. O Pink Floyd reuniu-se com Norman Smith no Abbey Road. Eles já haviam passado por várias sessões com Syd e tinham na gaveta uma música composta por ele, “Jugband Blues”, gravada pouco antes do Natal. Syd solicitara que uma banda do Exército de Salvação tocasse na faixa e o formidável Smith sabia exatamente onde encontrar uma, embora os rumores sejam de que, ao ver os músicos uniformizados, Barrett simplesmente os instruiu a tocar qualquer coisa. As contribuições deles deram à música uma qualidade ainda mais insana. “Acho que a faixa estava tocando em seus fones de ouvido, mas a banda de metais simplesmente decidiu ignorá-la”, diz Peter Jenner. Afinal, “Jugband Blues” foi incluída no novo álbum, mas não as outras músicas de Barrett, “Vegetable Man” ou “Scream Thy Last Scream”. Waters vetou a inclusão delas sob a alegação de serem “sombrias demais”.

O baixista tinha sido especialmente prolífico em produzir três canções de sua autoria: “Let There Be More Light”, uma prima do psicodelismo que falava sobre alienígenas pousando em Fens, cujo nome aludia ao amigo do Floyd, Pip Carter; “Corporal Clegg”, a primeira de muitos protestos sobre a futilidade da guerra; e “Set the Controls for the Heart of the Sun”, uma canção estremecedora e lânguida que, para desespero da banda, os críticos iriam posteriormente rotular como “rock espacial”. Wright escreveu e fez os vocais principais de “See-Saw” e “Remember a Day”, esta uma leve fatia de pop psicodélico, feita para *The Piper at the Gates of Dawn*.

Ainda rígido por suas experiências com Syd, Norman Smith ficou impressionado com seu substituto. “Com Dave Gilmour, a história era outra. Bem mais fácil”, afirmou. Mas, se por um lado, Gilmour foi

um companheiro de trabalho mais cooperativo, por outro, a banda em geral estava mais teimosa do que nunca na perseguição de suas ideias experimentais, uma abordagem que deixava o produtor perplexo.

“Até hoje não entendo aquela música”, admite Smith. “Mas o que percebi é que eles começaram a gravar suas próprias fitas em casa, o que en-corajei, já que sempre achei que a longo prazo eles próprios deveriam se produzir.”

Smith afastou-se do projeto, mostrando à banda como usar o estúdio, enquanto oferecia conselhos e, em “Remember a Day”, assumiu a bateria, uma vez que Mason não conseguia reproduzir o sentimento necessário. Mas a atitude de Smith gerou um choque. “Norman desistiu no segundo álbum”, ressente-se Richard Wright. “Ele só ficava dizendo coisas como: ‘Vocês não podem fazer vinte minutos desse barulho ridículo’.”

Peter Jenner acredita que a insatisfação da banda vinha do fato de que “Norman estava se tornando ‘Hurricane’ Smith, ele próprio um astro pop, e talvez não sentisse a necessidade de produzir o Pink Floyd”.

Na verdade, a carreira pop de “Hurricane” Smith não decolaria até o começo dos anos 1970, mas o barulho em questão provavelmente se referia à faixa-título do álbum. Dividida em três movimentos e preenchida com uma cacofonia de pianos martelados e percussões desordenadas, que conduzia ao *coda* final e fora do tom, ela foi o primeiro fruto da decisão de Waters de “levar as coisas além e ser experimental”.

Para o novo recruta do Pink Floyd, a experiência foi intimidadora e bizarra: algumas versões das músicas já tinham sido gravadas com Syd, David mal contribuiu com as composições, e suas habilidades com harmonia vocal, que eram o seu forte na Jokers Wild, não foram requisitadas. “Eu não me sentia como um membro”, Gilmour disse depois. “Era mais como um forasteiro dentro daquilo tudo.”

A presença de Syd Barrett no álbum – chamado "*A Saucerful of Secrets*" – é assunto de muita especulação. Ele supostamente tocou guitarra em "See-Saw", "Remember a Day" e "Jugband Blues", e Gilmour acredita que aparece em algum lugar ao fundo em "Set the Controls". A última faixa, "Jugband Blues", com seu arranjo de metais misterioso e swingado, é a única a ter os vocais de Barrett. Como um fantasma, ele ressoa no verso final: *What exactly is a dream... and what exactly is a joke?*[4]

"Jamais poderíamos escrever como Syd", diz Wright. "Não tínhamos imaginação para criar letras como aquelas. Reconheço que algumas de minhas músicas, como 'Remember a Day', eram ruins, mas outras como 'Corporal Clegg', que era da autoria de Roger, são tão ruins quanto."

"'Corporal Clegg' era uma boa música", contraria Roger. "Tínhamos que seguir em frente. Uma vez que se está em uma banda de rock, não dá mais para parar. Isso significaria voltar para a arquitetura."

A obstinação de Waters fica evidente em todo o álbum. Planejando os movimentos na faixa-título, mas incapaz de ler música, ele e Nick Mason montaram a canção criando seus próprios símbolos, o que despertou o comentário de Gilmour de que a música foi mapeada "como um diagrama de arquitetura".

O álbum sente a falta de Barrett e, em vez de impressionar, uma de suas faixas mais fracas, "See-Saw", foi originalmente chamada pela banda de "The Most Boring Song I've Ever Heard Bar Two". O verdadeiro legado do disco hoje é a sombria influência de "Let There Be More Light" e "Set the Controls for the Heart of the Sun" sobre todas aquelas bandas cerebrais dos anos 1970 que se seguiram ao surgimento do Floyd.

Lançado em junho daquele ano [1968], o disco provocou reações diversas àquela última criação da banda. "Desista de usá-lo como música ambiente para uma festa", avisou o *Record Mirror* em uma avaliação otimista, enquanto o *New Musical Express* considerou a

faixa-título “longa e chata, e com pouco que justifique sua direção monótona”.

“Fiquei surpreso quando *Saucerful* foi duramente criticado pela imprensa”, admitiu Mason. “Achei que ele continha algumas boas novas ideias.”

Mas nem todos foram duros com o novo álbum do Floyd. O DJ John Peel foi arrebatado pela performance do grupo da faixa-título no Midsummer High Weekend, um festival que ocorreu no Hyde Park, em Londres, um dia depois de o álbum ter sido lançado. Peel viu o show de um bote flutuando no Serpentine e anunciou na revista *Disc* que “foi como uma experiência religiosa... eles pareciam preencher o céu e todas as coisas”. Suas longas divagações garantiram-lhe um lugar na coluna Pseuds Corner, da *Private Eye*.

O Midsummer High Weekend foi o primeiro de três festivais no Hyde Park, pavimentando o caminho para shows gratuitos no parque com os Rolling Stones e o Blind Faith. Seus organizadores eram a equipe da Blackhill Enterprises, que se saíram melhor com a Royal Parks Commission do que com o Arts Council. O Floyd tocou junto com Roy Harper, Jethro Tull e a grande esperança de Blackhill, o conjunto Tyrannosaurus Rex. “O Hyde Park em 1968 foi maravilhoso, porque nos lembrou de nossas raízes”, afirma Nick Mason. “Por mas ilegítimo que possa ter sido, foi um lembrete de que ainda fazíamos parte daquela coisa toda, que àquela altura tinha se tornado um grande emprendimento comercial. Então nos deu credibilidade.” Em um lançamento extraoficial para o Floyd sem Syd, ambos os *hits* do grupo, “Arnold Layne” e “See Emily Play”, foram deliberadamente deixados de fora do repertório naquele dia.

Enquanto o Pink Floyd testava seu novo som, seu ex-vocalista estava em um limbo profissional. Peter Jenner havia agendado sessões para Syd no Abbey Road, mas elas resultaram em muita confusão. O comportamento singular de Barrett no passado o tornou *persona non grata* no estúdio. O apartamento da família de King na

Richmond Hill havia se mostrado um ambiente mais sadio após Cromwell Road, mas em seu papel involuntário de profeta louco ele logo tinha discípulos batendo à sua porta.

No outono de 1967, os Lesmoir-Gordon haviam se mudado para um lugar a um quilômetro de distância da Cromwell Road, em Egerton Court, um quarteirão cheio de mansões, bem de frente para a estação de metrô de South Kensington, próximo à Brompton Road. O diretor de cinema Roman Polanski ficara tão impressionado com a decoração estilo anos 1930 do prédio e com suas escadarias em caracol que incluiu ambos em seu filme de 1965, *Repulsa ao sexo*. David Gale, Dave Henderson, Aubrey 'Po' Powell, Ponji Robinson e Storm Thorgerson logo alugariam quartos em Egerton Court, com sua localização ideal próxima do Royal College of Art, onde alguns deles estudavam.

Nigel Lesmoir-Gordon estava trabalhando como editor para o futuro diretor de cinema, Hugh Hudson, que na época fazia comerciais, mas já era responsável pelos créditos de abertura dos filmes de James Bond. "O apartamento tornou-se ponto de encontro para um grupo muito artístico", lembra-se Po. "Mick e Marianne costumavam aparecer para tomar ácido com Nigel – todos ficavam assistindo o reflexo de cristais rodopiando nas paredes. Donovan aparecia de vez em quando e todos usavam roupas de grife e tinham uma aparência bem *groovy*. Fomos os hippies originais da Kings Road."

"Nigel e Jenny pegaram o maior quarto da Egerton Court", lembra-se um visitante que frequentava a casa, Emo. "David Gale tinha o menor. Na verdade, era tão pequeno que tinha uma cama suspensa, para sobrar espaço para trabalhar. Storm ficava em um quarto que tinha uns 7,5 metros de comprimento e um teto incrivelmente alto. E ele pintou as paredes de laranja brilhante e os batentes das janelas de vermelho. Era um completo show de horrores, mas ele dizia: 'É extremo e é como eu gosto'."

“Eu era um estudante que negociava de tudo, de casos amorosos a acordos ilegais, e supostamente trabalhava na faculdade”, lembra-se Storm. “Não estava no meu melhor estado emocional.” Matthew Scurfield, outro residente, diz que, “para Storm, havia muita conversa fiada e dissecação do cosmo e do Universo.”

Entre o final de 1967 e o começo de 1968, os ocupantes de Egerton Court continuaram seu consumo estoico de narcóticos. Mas, talvez de forma inevitável, algo tinha que ceder. “Fiquei três anos dormindo no chão do quarto do meu irmão lá”, diz Matthew Scurfield, que fez sua primeira viagem de LSD no apartamento. “Foi lá que conheci Nigel e Jenny. Muitas coisas que foram ditas sobre Egerton Court *são* verdade. Não é exagero dizer que havia muito ácido circulando por lá. Usávamos em altas doses porque ninguém sabia o que estava fazendo. Mas não era apenas um bando de pessoas deitadas pelo local e consumindo. Éramos todos muito existenciais. Então, a parte frontal do cérebro e o intelecto estavam bastante atentos ao que acontecia.”

“Era normal que nos divertíssemos bastante com ácido”, diz Po. “Lembro-me de rir de mim mesmo por oito horas e vagar por *pubs* enquanto estava viajando, e de tomar muita cerveja. Mas um dos efeitos acumulativos do ácido é que ele abre sua mente para vários pontos sensíveis e, após um período, esses pontos sensíveis não vão mais embora. O que as pessoas se referem como ‘*flashbacks* de ácido’ são na verdade sua mente e o sistema nervoso se abrindo a certas sensibilidades às quais, sob circunstâncias normais, não se abririam. Todos começaram a se sentir muito crus. Como costumávamos fumar maconha todos os dias, ela também começou a ampliar demais nossa sensibilidade. Então, de repente, você estava fumando um baseado e aquilo fazia com que se sentisse paranoico. Os efeitos estavam se fazendo sentir para todo mundo. A graça havia acabado e todos se sentiam no limite.”

Quando Nigel e Jenny deixaram Egerton Court para uma viagem ao exterior, Syd e Lindsay pegaram o quarto deles. “Isso foi o

começo de um pesadelo completo para o resto dos moradores", diz Po. "Porque, àquela altura, Syd já não estava mais funcionando muito bem. Ele podia ser encantador, mas também podia ser ansioso, arredio e agressivo."

"Costumava escutar barulhos altos e gritos vindo do quarto deles. Sabia o que estava acontecendo", lembra-se David Gale. "Syd começava a provocar Lindsay e logo a coisa ficava bem sombria."

"Havia todas aquelas histórias sobre ele batendo nela", afirma Po. "Supostamente, ele a acertou com sua guitarra e a queimou com pontas de cigarro, mas nunca vi nada disso rolando. Contudo, escutava aquela gritaria furiosa e batia na porta. Certa noite, Syd abriu e saiu, usando calças de veludo vermelhas e nada mais. Achei que fosse me bater. Disse-lhe para parar, pois estava nos assustando. Houve muitas discussões na cozinha na manhã seguinte e comecei a trancar minha porta à noite, o que jamais havia feito antes."

Emo e Matthew Scurfield estavam juntos uma noite quando escutaram gritos vindos do quarto de Syd e Lindsay. "Matthew entrou, já que dava para ouvir que Syd batia a cabeça de Lindsay no chão, e Syd o agrediu", diz Emo. "Matthew saiu sangrando, então entrei e apanhei Lindsay, e Syd, ao ver a expressão em meu rosto, se afastou. Era terrível ver alguém se comportando daquela maneira. Acho que ele não tinha ideia do que estava fazendo."

"Lindsay se trancava no banheiro e Syd mandava a gente se foder quando tentávamos intervir", diz Matthew. "No final, pensei: Foda-se! Não quero mais ser seu colega. Mas era bizarro, porque algumas vezes ele podia agir de maneira completamente normal. Igual quando você era criança na escola e via uma briga no parquinho durante o intervalo e, vinte minutos depois, via os mesmos moleques na sala de aula, totalmente normais, como se nada tivesse acontecido. Na época, Syd ainda pensava em sua música. Lembro-me de ter visto ele na Egerton Court, fazendo experiências com um relógio, colocando-o submerso na água e gravando o som

que produzia. Mas então, no minuto seguinte, ele mudava tudo de novo."

Entrevistado em 1988, o futuro crítico e comentarista Jonathan Meades falou sobre uma visita que fez ao amigo Harry Dodson no apartamento quando era adolescente. "Syd era uma criatura estranha, exótica e famosa na época, que calhava de viver no mesmo apartamento que aquelas pessoas, as quais estavam, até certo ponto, fazendo intrigas com ele, profissional e privadamente", ele se lembra. "Fui até lá e havia um barulho terrível. Parecia canos batendo, e falei: 'o que é isso?', e ele [Po], meio que rindo, disse: 'Isso é Syd tendo uma viagem ruim. Colocamos ele dentro do armário de louças'." Meades diz hoje: "Devo ter ido três vezes a Egerton. Sempre me lembro daquele livro de Martin Amis, *Dead babies*, no qual o autor descreve esse tipo de grupo displicente de drogados. Aquela galera de Cambridge fez com que eu pensasse neles, especialmente personagens extraordinários como Emo. Todos tinham um entusiasmo bem maior com as coisas que gostavam de fazer do que eu. Qualquer senso de autopreservação parecia estar ausente daquele pessoal".

"Vou contar o que aconteceu", explica Po. "Não acho que Syd ainda estivesse tomando ácido, mas ele estava fumando muita erva, e costumava ficar paranoico. O que Jonty Meades chamou de armário de louças, era na verdade o banheiro. Não havia armário de louças. O banheiro era o armário – sem janelas e apenas com uma lâmpada sem lustre. Um dia, Syd estava andando pelo corredor e, a seguir, o escutei gritar: 'Me deixem sair! Me deixem sair!'. De alguma maneira ele se trancou no banheiro com a luz apagada e ficou desorientado. Provavelmente estava chapado demais e entrou em pânico. Levou vinte minutos para que eu conseguisse lhe explicar como abrir a fechadura. Jonty estava lá e perguntou o que havia acontecido. Acho que disse que ele havia se trancado. Quando Syd saiu, estava ofegante e coberto de suor."

O amigo de Meades, Harry Dodson, se lembra de ter encontrado Syd apenas algumas vezes e que ele “parecia ausente e inacessível a qualquer comunicação normal”.

Os casos românticos pioram todos os problemas relacionados ao estrelato pop e uso de drogas. “Há indícios de que as mulheres eram problemas tão grandes quanto drogas”, comenta David Gale. “Fora as namoradas, Syd tinha muitas *groupies* esquisitas que frequentavam a casa. Algumas se especializaram em fazer camisas exóticas para astros de rock e então os agarravam – faziam um bom trabalho se conseguiam chegar até eles.”

“A certa altura ele estava usando batom, vestindo saltos altos e acreditando ter tendências homossexuais”, David Gilmour contou a um escritor anos depois. “Lembro de todo tipo de coisa estranha acontecendo.”

Conforme atesta Jenny Fabian, a atitude de Syd com relação ao sexo parecia ser tão distraída quanto era nas demais áreas de sua vida. “Na época que tive minha ligação com Syd, ele já tinha desembestado”, ela contou ao escritor Mark Paytress em 2004. “Todo mundo transava em tudo quanto era lugar naquela época. Mas Syd não era o tipo de cara que flertava. Não diria que ele era um louco sexual; ele certamente não era predatório. Se você estivesse lá e fosse legal, havia um sorriso indicativo de que você era amigável o suficiente para ficar. Mas não ia nada além disso.”

Para aqueles que conheceram Syd na escola de arte em Cambridge, a mudança de seu comportamento era especialmente perturbadora. O rapaz feliz de três anos atrás estava ausente agora. John Watkins tinha visto seu amigo tocando pela última vez na escola de arte, em 1966, durante a festa de Natal. Uma noite, dois anos depois, ele encontrou David Gilmour nos bastidores de um show do Floyd. “Perguntei como Syd estava e Dave disse: ‘Um pouco estranho’. Peguei os telefones de ambos e liguei para Syd uma semana depois, mas ele tinha desaparecido por completo

dentro de si. Provavelmente sabia quem eu era, mas não conseguia chegar a lugar algum com ele."

Entretanto, no verão de 1968, Syd não foi o único a viver as consequências do abuso de LSD. "Nosso grupo havia se dividido, com metade virando espiritualistas e metade visitando psiquiatras, e eu incluído no segundo grupo", diz David Gale.

Naquele ano, os Lesmoir-Gordon seguiram o caminho de outros colegas antes deles e desapareceram na Índia, na trilha de Sant Mat. Enquanto isso, Matthew Scurfield e David Gale começaram a fazer sessões com o celebrado R.D. Laing. Um pouco antes, Roger Waters afirma ter levado Syd a uma sessão com Laing, mas diz que Barrett se recusou a sair do carro. David Gale tentou repetir a visita alguns meses depois. Ele se lembra: "Telefonei para Ronnie Laing de Egerton Court, para o benefício de todos ali, porque tínhamos chegado a um ponto em que era preciso dar uma basta, apesar da nossa absurda frieza, típica dos anos 1970, de 'não interromper a viagem de outro cara'. Eu disse a Laing que era amigo de Syd Barrett e que ele se beneficiaria de sessões de psicoterapia. Laing disse que não veria ninguém que não viesse por vontade própria." Após prometer a Laing que Syd compareceria, Gale chamou um táxi. "Quando chegou, dissemos: 'Syd, conseguimos marcar uma hora para você com R. D. Laing' – que era considerado o Elvis da psicoterapia, mas Syd apenas disse não, e não havia mais nada que pudéssemos fazer."

"Quando você é jovem e seu amigo sai dos eixos, é difícil de lidar", diz Thorgerson. "Não entendíamos nada de análise. De qualquer modo, metade de nós era meio maluca e, se não fosse, tinha sérios problemas emocionais e as próprias crises com que lidar."

Assim como Syd, John 'Ponji' Robinson estava entre aqueles que caíram na sarjeta. Ponji se submeteria a uma extraordinária forma de psicoterapia que envolvia o uso de LSD com seu terapeuta. Infelizmente, no final ele cometeria suicídio.

Em julho de 1968, quando o Pink Floyd embarcava para sua segunda turnê nos Estados Unidos, Barrett deixou Egerton Court. Lindsay já tinha ido embora, encontrando um lugar seguro no novo lar de Storm Thorgerson, em Hampstead, após uma explosão particularmente violenta. Nos anos vindouros, nas raras ocasiões em que foi entrevistada, Lindsay negou qualquer violência de Barrett contra ela. Ela sairia da vida de Syd por completo no final dos anos 1960, casando-se e constituindo família.

Barrett, por sua vez, dirigiu seu Austin Mini de volta a Cambridge, presumidamente fazendo *tour* pela Grã-Bretanha, ao longo da qual apareceu sem avisar em vários shows. Ele voltaria a Londres esporadicamente, dormindo no chão da casa de velhos amigos, incluindo o apartamento de Anthony Stern, em Battersea, de onde surgiram rumores que ele estava experimentando heroína. “Você via o humor dele declinando conforme a noite se aproximava”, lembra-se Stern. “Então ele ia para o lavabo e voltava com o humor renovado. Não acho que fosse cocaína, que não havia naquela época. A questão se Syd provou heroína é delicada, mas na época *tudo* era experimentado.”

Quando Syd se foi, os Lesmoir-Gordon voltaram para seu antigo quarto em Egerton Court e fizeram uma descoberta. “Encontrei um desenho colorido que Syd havia deixado no quarto”, lembra-se Jenny. “Era a imagem de uma cabeça humana, com um trem entrando por um lado e saindo pelo outro, e no topo estavam escritas as palavras ‘isso é estranho’.”

Durante os meses seguintes, Syd apareceria ocasionalmente no novo escritório de Blackhill, na Princedale Road, em Holland Park. Juliette Gale estava trabalhando no mesmo prédio, gerenciando uma agência de modelos, Black Boy (depois Black Boy And Blondelle), a primeira a representar modelos negras. *Time Out*, a nova revista *underground* de Londres, também havia alugado um escritório no local. “Eu estava na *Time Out* lançada no verão de

1968”, diz o futuro DJ da BBC, Bob Harris. “Tínhamos um escritório no mesmo prédio que Blackhill e a namorada de Richard Wright, Juliette. Já assistira ao Syd com o Floyd no UFO muitas vezes, mas, sempre que o via agora, ele estava comatoso na recepção, encostado em um canto, com Juliette dando de ombros. Era algo terrivelmente triste.”

Jenner e King lutaram para ficar de olho no músico, mas até mesmo os dois caíram na desconfiança dele. “Quando saiu da banda, havia muitas pessoas que ofereciam refeição a Syd uma noite por semana”, recorda-se Andrew King. “Então ele vinha comer conosco, já que conhecia minha mulher desde o tempo da escola de artes em Cambridge, que frequentaram juntos. Acho que ele se sentia mais seguro com ela do que comigo. Suponho que Syd me via como parte dos ‘negócios’. A última vez que ele apareceu em casa para jantar foi uma das últimas que o vi.”

A antiga banda de Syd se ajustava com cautela aos seus novos empresários. Antes de empreender sua segunda turnê nos Estados Unidos, Bryan Morrison e Steve O’Rourke foram ver a banda, dizendo que ela tinha que assinar outro contrato com a agência, como formalidade para a temporada no exterior. Waters foi relutante e sugeriu que eles assinassem um contrato com vigência apenas durante a turnê. Um dia depois, Morrison vendeu a empresa para a NEMS Enterprises, de Brian Epstein. Steve O’Rourke foi efetivamente “vendido” para a NEMS como parte do acordo e, conforme diz Waters, “jamais viu um centavo disso”.

A segunda turnê do Floyd nos Estados Unidos começou de forma quase tão terrível quanto a primeira, com os vistos de trabalho forçando os shows a serem adiados. Os concertos ocorriam em clubes *underground* como o The Scene, em Nova York, que pertencia a Steve Paul, e o Detroit Grande Ballroom. Levados de ônibus até os bastidores desses eventos, o Floyd pegava os momentos finais de *sets* de companheiros britânicos como The Troggs antes de se preparar para entrar no palco. Em alguns

lugares, eles brigavam pela atenção do público em meio a performances pesadas de bandas locais, como Blue Cheer e Steppenwolf. No meio do caminho, o dinheiro acabou, deixando o grupo preso em Seattle até que seu representante nos Estados Unidos pudesse pagar a conta do hotel.

"Parecia que só podíamos tocar aos finais de semana", disse Roger Waters. "Então, quando não era fim de semana, ficávamos presos em algum lugar, como o Mohawk Motor Inn, no subúrbio de Detroit, onde era possível conseguir um quarto de oito dólares por noite. Ficávamos horas sentados em frente a alguma piscina horrorosa, sem dinheiro para ir a lugar algum."

Entretanto, em Nova York, onde a banda ficou no notório Chelsea Hotel, Waters sentiu-se tentado a tomar LSD mais uma vez, a primeira desde aquelas férias na Grécia, em 1966. Enquanto estava viajando, saiu para comprar comida e acabou congelado no meio da 8ª Avenida, incapaz de se mover. Depois, ele disse que aquela foi sua última experiência com a droga.

Mesmo com a saída de Syd, Waters ainda se sentia inclinado a mostrar sua raiva no palco, criando seu ato teatral de atacar com grande satisfação o gongo que ficava suspenso sobre a bateria de Mason, durante a execução de "A Saucerful of Secrets".

"Rogers fazia coisas bem estranhas no palco", lembra-se uma testemunha da época. "Ele era tão alto que passava uma imagem muito forte. E havia também a forma como ele se vestia..."

Roger se exibia em confortáveis calças curtas vermelhas, adornadas com tranças nas bainhas. Nos Estados Unidos, ele adotou um coldre no estilo caubói que prendia à cintura com um pedaço de corda, onde costumava guardar seus cigarros. "A vestimenta hippie não tinha muitos limites", diz um amigo da banda, "mas a gente achava que Roger às vezes extrapolava."

Quaisquer que fossem seus percalços com o figurino, Waters claramente ajudou a dirigir a banda. Assistindo à performance do grupo no JFK Stadium, na Filadélfia, estava o futuro escritor da

Rolling Stone, David Fricke. Mais tarde, uma terrível tempestade com fortes trovoadas levou ao cancelamento da atração principal, o The Who, mas a nova banda inglesa chamou sua atenção. “De onde eu estava sentado,via os pequenos bonequinhos se movendo”, ele se lembra. “Contudo, a música do Floyd era poderosa o bastante para viajar pelo ar.”

Mas o entusiasmo de David Fricke ainda precisava ser estendido aos seus futuros patrões. Contorcendo-se no show ao vivo, a *Rolling Stone* também se sentiu confusa quanto ao novo disco. “O Pink Floyd está firmemente ancorado em um mundo diatônico, sem nenhum desvio dessa norma, uma questão de efeito em vez de convicção musical”, reclamou o crítico Jim Miller.

Em setembro, a banda voltou a tocar diante de uma multidão mais partidária, revisitando o antigo lugar de Gilmour, Le Bilbouquet, em Paris, e seu novo lar, o clube Middle Earth, em Covent Garden.

De forma lenta, porém constante, o Pink Floyd estava mudando, mas não apenas musicalmente. Mais cedo naquele ano, eles tocaram no First International European Pop Festival, em Roma, junto com The Move e The Nice, os mesmos daquela primeira turnê com Hendrix. Davy O’List, do The Nice, que substituiu Syd naquela ocasião, apareceu na suíte do hotel do Floyd. “Fiquei chocado ao ver David Gilmour regalando-se em uma cama de casal e segurando uma garrafa de uísque”, ri O’List. “Foi a primeira vez que vi um membro do Pink Floyd com um drinque. Apesar do que estava ocorrendo com Syd e as drogas, o resto deles parecia muito correto na turnê que fizemos com Hendrix.”

Com o desafio de substituir Syd e encarar o baixista, David Gilmour era igualmente parcial em fumar um cigarro. Mais tarde, quando perguntado por um jornal universitário canadense se ele já havia usado drogas enquanto tocava, a resposta do guitarrista foi maravilhosamente obtusa: “Às vezes. Geralmente. Mas não muito”.

Um avião Gypsy Moth e as roupas da Primeira Guerra Mundial decerto pareciam autênticos. Em pé ao lado do biplano, o Pink Floyd

tinha trocado seus trajes da Kings Road por roupas de voo engomadas e óculos de proteção; apenas seus cabelos denunciavam que era 1968, e não 1916. Era outubro, e a banda estava sendo filmada para um clipe promocional bastante literal para acompanhar seu novo *single*, “Point Me at the Sky”. Sem que a banda e a EMI soubessem, seria o último *single* deles lançado no Reino Unido por 21 anos. Infelizmente, tal qual “Apples and Oranges” e “It Would Be So Nice”, o resultado produzido por Norman Smith mostrava a insuperável luta do grupo em rejeitar imposições comerciais. Ainda pior, o refrão soava preocupantemente parecido com a música dos Beatles, “Lucy in the Sky with Diamonds”.

Implacável diante do desempenho da música nas paradas, os músicos do Pink Floyd apenas saborearam a chance de se vestir como aviadores e voar em um Gypsy Moth.

“Jamais senti que a banda estava condenada quando esses *singles* fracassaram”, diz Nick Mason. “Otimismo cego, acredito. Acho que nós apenas pensávamos que estávamos certos e todo mundo estava errado. Éramos uma das primeiras bandas a se beneficiar da liberdade que os Beatles tinham dado. Depois de *Sgt. Pepper*, todos tinham muito mais liberdade.”

Se a EMI fora gentil em esquecer o fracasso dos *singles* do Pink Floyd nas paradas, a banda ainda tinha que considerar a atitude do selo com relação a *A Saucerful of Secrets*, um álbum que mal acompanhara as vendas de *Sgt. Pepper*. Roger Waters resumiu a abordagem da EMI: “Ok, isso é ótimo... Mas agora vocês têm que voltar a fazer discos de verdade”.

No ano seguinte, eles já estavam falando com a *Melody Maker* sobre um novo álbum duplo, feito de composições individuais e conjuntas. Contudo, uma indicação da direção que eles estavam seguindo já estava gravada no lado B de “Point Me at the Sky”, em uma versão preliminar da canção chamada “Careful With That Axe Eugene”. Gradualmente expandida além de seus dois minutos

iniciais, ela se juntaria a “Set the Controls for the Heart of the Sun” como outro período experimental para as selvagens ambições do Pink Floyd nos anos 1970: uma melodia lenta, efeitos sombrios e uma evasão completa da estrutura pop musical.

“Era música abstrata, pouco orientada ao formato de canção”, lembra-se Phil Manzanera, futuro guitarrista da Roxy Music, na época um ávido fã do Floyd. “Eles estavam fazendo coisas com os sons, divertindo-se com as tradições da *musique concrète* e da Oficina Radiofônica. É preciso lembrar que muitas pessoas ficavam largadas escutando aquele negócio. Era uma experiência de arrepiar.”

Para completar essa experiência, *A Saucerful of Secrets* havia sido lançado em uma capa totalmente não convencional. Assim como os colegas da banda que estavam na Royal College of Art haviam desenhado aviadores e cartazes, agora eles contribuíram com o *design* da capa para o novo álbum do grupo. Storm Thorgerson e Aubrey ‘Po’ Powell haviam formado uma parceria, embora mais acidental do que concreta.

“Storm tinha uma amiga que trabalhava em uma editora”, lembra-se Po. “Ela nos apresentou às pessoas que cuidavam das capas da Penguim, uma editora que queria fazer parte da nova cena *hip*. Tínhamos acabado de descobrir uma coisa chamada filme infravermelho e Storm disse que deveriam utilizá-lo. Eram capas de livros de faroeste; então fotografamos David Gale, Dave Henderson, Nigel e Jenny – todo mundo da Egerton Court – em Richmond Park, vestidos como caubóis. Parecia o filme *No tempo das diligências* em viagem de ácido. Apresentamos à Penguim, que adorou e nos deu 40 libras por capa – que era o bastante para que sobrevivêssemos o verão inteiro. Acabamos fazendo dez capas. Acho que Roger Waters era bastante amigo de Storm e sugeriu que fizéssemos a capa para *A Saucerful of Secrets*. Fizemos experiências em salas escuras e montamos alguns esboços e páginas brutas.” O *design* sugerido – uma pequena fotografia da banda em Richmond Park

cercada por redemoinhos cósmicos – tinha a intenção de “dar ao álbum uma sensação surreal de ácido”.

“Àquela altura, íamos nos batizar de Consciousness Incorporated, um nome bem *groovy* para a época”, explica Po, “mas não podíamos nos chamar Incorporated, porque era um termo americano para empresa limitada. Ao ir a Egerton Court um dia, vimos escrito do lado de fora da porta: ‘Hipgnosis’. Ficamos meio putos por terem grafitado a nossa porta, mas achamos que era um belo nome – hip e gnóstico. Nunca encontramos quem escreveu na porta, mas sempre achamos que foi Syd. Adotamos o nome Hipgnosis e mandamos fazer um cartão que dizia ‘fotos, *design*, obras de arte, etc’, e terminava com as palavras ‘singularidades, *groovies*, doninhas e arminhos’. Não me pergunte por quê.” A dupla recebeu 110 libras por seus esforços, e *A Saucerful of Secrets* foi o arauto que anunciava o começo de sua relação profissional com o Pink Floyd.

Contudo, antes que o Floyd pudesse mergulhar em seu próprio universo musical, havia o puxão gravitacional de seu antigo cantor para ser negociado. Em janeiro de 1969, Syd estava de volta a Londres, parecendo mais calmo, e se estabeleceu em um novo apartamento com três quartos em Wetherby Mansions, um grande quarteirão que ficava na Earls Court Square, bem próximo a Old Brompton Road. Seus companheiros de apartamento eram um rapaz chamado Jules, que logo se mudaria, e o artista Duggie Fields, ex-estudante da Regent Street Poly e residente na Cromwell Road, que era visto por aqueles que conheciam Syd como uma calma influência.

“Ele parecia bem mais feliz ao ter saído da banda, motivo pelo qual concordei em dividir um apartamento com ele”, diz Fields. “Syd ainda recebia dinheiro do Pink Floyd. Não era muito, mas tirava a pressão de ter que acordar cedo para ir trabalhar. Ele parecia estar confuso sobre o que fazer.”

Depois de Lindsay, Syd estava envolvido com Gilly Staples, outra modelo da butique Quorum. Também falava de fazer outro disco e contatou Malcolm Jones, chefão da nova subsidiária da EMI, a Harvest. Jones tivera a ideia de um selo dedicado à música *underground*. Com o sucesso do Floyd como referência, a Harvest logo teria sucesso com o Deep Purple e Roy Harper, junto com outros párias de Blackhill, incluindo a Edgar Broughton Band.

Dedicado a fazer álbuns em vez de *singles* de sucesso, a Harvest se tornaria sinônimo de música progressiva na década seguinte. Mais importante, Jones era fã de Syd Barrett. Norman Smith estava comprometido com o Pink Floyd, então Syd pediu a Jones que produzisse algumas sessões, com a intenção de revisitar algumas das canções que havia gravado com Peter Jenner (das quais apenas "Golden Hair" e "Late Night" apareceriam no álbum concluído, *The Madcap Laughs*) e gravar outras que ele alegava ter escrito.

"No começo, era apenas para ver se Syd tinha algo que valia a pena ser gravado", lembra-se Peter Mew, que foi o engenheiro das primeiras sessões no Olympic Studios. "Ele sentou-se, cantou alguns versos, depois parou e divagou um pouco, antes de começar alguma outra coisa. Dava para ver que havia a essência de algo realmente interessante ali, mas ele não parecia ser capaz de juntar tudo para terminar o que quer que fosse. Mesmo chapados, os músicos têm um pressentimento do que querem fazer. Pode ser que seja algo ruim e que eles toquem de forma grosseira, mas Syd não parecia ser capaz de se recompor para cantar uma música do começo ao fim, e também era incapaz de analisar criticamente o que havia tocado e, então, fazer outro *take*."

Depois, Barrett chamou o antigo colega de David Gilmour, Willie Wilson, e o baterista Jerry Shirley, que mais tarde faria parte do Humble Pie, para tocar em "Here I Go" e "No Man's Land". "Syd começou a gravar aquelas músicas e eu o segui na bateria", diz Willie, que tocava com uma banda chamada Bitter Sweet. "O

problema é que a música nunca era a mesma duas vezes. Então Jerry Shirley tentava colocar um baixo em cima, mas ele também não conseguia segui-la, pois nunca havia duas versões iguais."

Jones agendou mais tempo de estúdio, trabalhando em "Terrapin" e "It's No Good Trying". Desse ponto em diante, as sessões ficaram mais problemáticas. Barrett apareceu no estúdio com uma gravação terrível de um motor de motocicleta que ele queria incluir na faixa. Depois, convidou seus antigos colegas do The Soft Machine para tocar em uma canção, mas ignorou as perguntas deles sobre qual era o tom da música, antes de sair do estúdio.

Jeff Jarratt foi contratado para ser o engenheiro de som de algumas sessões, mas estava aturdido com o grau de mudanças em Syd desde *The Piper at the Gates of Dawn*. "Foi algo trágico. Num minuto havia aquele cara que era uma força criativa e, no seguinte, ele era um vegetal."

De acordo com Malcolm Jones, a EMI nunca pediu a suspensão das sessões de *Madcap*, mas Barrett disse ao produtor que ele queria que seus antigos colegas de banda o ajudassem nas sessões finais. Apesar de sua atitude com Gilmour no Middle Earth no ano anterior, Syd agora estava em contato próximo com seu sucessor. Gilmour havia se mudado para um apartamento em Richmond Mansions, também na Earls Court Square. Era difícil ignorá-lo, já que a cozinha de Syd e Duggie dava uma vista perfeita para o novo lar do guitarrista.

"O que eu lembro é que a EMI ia encerrar o álbum e engavetá-lo", disse Gilmour. "E acho que Roger e eu nos oferecemos para resgatar o projeto, se nos dessem mais tempo. Recebemos três dias e era bastante difícil conseguir que qualquer coisa fosse feita. Syd estava num estado deplorável no estúdio, caindo pelos cantos. Demos o melhor de nós."

"Isso foi próximo da última vez que Syd e eu nos falamos", disse Po. "Foi antes ou depois de seu primeiro álbum solo, não consigo me lembrar, mas fomos todos ao Olympic Studios. Lá estava Dave

Gilmour, Nick Mason, Syd, eu e mais umas duas pessoas. Não lembro quem estava no baixo, mas não era Roger. Tocamos 'Back Door Man' infinitamente, por horas a fio. Eu estava até tocando guitarra. Era algo feito para tentar recuperar Syd e colocá-lo em um lugar criativo, mas ficou óbvio após várias horas que simplesmente não iria acontecer. Ele ficava derrubando a palheta, sem saber o que estava acontecendo..."

Com seu álbum quase completo, Syd de repente desistiu de Londres e partiu no encalço de um grupo de amigos de Cambridge até Ibiza. "Nós o vimos de longe na praça da cidade, em San Fernando", recorda-se Emo. "Ninguém sabia que ele vinha. Alguém disse: 'Espere um pouco, não é Syd?'. Ele estava ali parado, com suas roupas de astro do rock e botas Gohill, e o pôr do sol queimando atrás dele. Trazia duas sacolas, uma estava lotada com roupas imundas e a outra tinha em torno de 5 mil libras, caindo pelas bordas." Quando o pessoal foi para Formentera, Syd os seguiu. "Numa hora ele estava sorrindo e brincando, mas, a seguir, não falava com ninguém."

Há fotografias da viagem: Barrett, radiante sob tufos de cabelo despenteado, contrastando com a paisagem do Mediterrâneo atrás, vestindo calças justas e camisa de cetim. Mais tarde, todo queimado de sol por se recusar a usar protetor solar, Syd voltou a Londres desorientado, enquanto Gilmour e Waters faziam seu melhor para arrumar o álbum.

Além da pressão de completar o disco de seu amigo, os solucionadores de problemas do Pink Floyd já haviam começado a trabalhar no que viria a ser o álbum seguinte da banda. De algum modo, durante um agitado 1969, Mason, Waters e Wright encontrariam tempo para se casar com Lindy Rutter, Judy Trim e Juliette Gale, respectivamente.

Entretanto, em março de 1969, quando Barrett se preparava para iniciar *The Madcap Laughs*, o Pink Floyd já tinha começado a gravar

uma sequência imediata para *A Saucerful of Secrets* em um rompante frenético de nove dias. O diretor francês de cinema Barbet Schroeder havia contratado o grupo para compor a trilha sonora de seu novo filme, *More*. A EMI concordou em lançar o disco, mas era uma comissão privada, então o Floyd não pôde usar o Abbey Road e agendou sessões no Pye Studios.

A disposição da EMI em deixar a banda fazer a trilha do filme, e não um "disco de verdade" após seus últimos três *singles* terem fracassado, parece surpreendente vista no século XXI. Contudo, o conceito do Floyd como compositor de trilhas sonoras não era um grande salto. Em seus dias em Stanhope Gardens, a banda havia acompanhado os experimentos de cenografia de Mike Leonard e, em dezembro de 1967, apareceu tocando junto com o show de luzes de Leonard em uma edição do seriado *Tomorrow's World*, da BBC.

Em 1968, logo após a saída de Syd, eles fizeram música incidental para um filme britânico de baixo orçamento chamado *The committee*, com o cantor da Manfred Mann, Paul Jones, embora o longa jamais tenha sido lançado oficialmente.

"Fazer música para filmes era um caminho que pensamos que poderíamos seguir no futuro", disse Gilmour. "Não se tratava de querer deixar de ser uma banda de rock, só era mais um exercício." Isso sem mencionar uma potencial rede de segurança, caso a banda de rock não funcionasse mais.

Barbet Schroeder, filho de um diplomata suíço, era um cineasta de segunda linha que começara sua carreira como assistente do diretor Jean-Luc Godard. O roteiro de *More* era centrado nas desventuras de um caronista que sucumbe ao vício da heroína após encontrar uma bela *junkie*. Com cenas que mostravam consumo de drogas, um bongô selvagem sendo tocado e os seios nus de sua estrela loira, Mimsi Farmer, é um filme que talvez só pudesse ser feito na década de 1960.

“Eu era um grande fã dos dois primeiros discos do Floyd”, diz Barbet Schroeder. “Eu achava a coisa mais extraordinária que já havia escutado, e queria trabalhar com eles. Fui para Londres e levei uma prévia de *More* para lhes mostrar. Não queria a típica música de filmes – feita sob medida e gravada com a imagem em tela grande. Não acreditava em música feita para filmes. Queria que aquela fosse a música que os personagens estivessem escutando. Em uma festa, a música vinha de um alto-falante em uma sala, então gravamos para soar como se estivesse tocando na sala.”

“Ele não queria uma trilha sonora que ficasse de fundo no filme”, lembrou Waters. “Queria que fosse literal. Então, se o rádio fosse ligado no carro, por exemplo, queria que algo saísse dele. Queria que ela se relacionasse exatamente com o que acontecia no filme. Eu ficaria sentado ao lado do estúdio, escrevendo letras enquanto estávamos fazendo as faixas de apoio. Era só uma questão de escrever oito ou nove músicas com seu instrumental.”

“Roger foi a grande força criativa”, disse Schroeder. “Lembro-me dessas duas semanas incrivelmente atarefadas. O engenheiro de som não acreditava na velocidade e criatividade da empreitada.”

Das faixas instrumentais, “Quicksilver” e “Main Theme” exploravam a mesma música abstrata que encantara tanto o fã Phil Manzanera em *A Saucerful of Secrets*. “Green is the Colour” é um delicado devaneio acústico; o órgão cósmico enquadra “Cirrus Minor” perfeitamente na opção que diz “rock espacial”; enquanto “Cymbaline”, cantada por Gilmour, é quase uma balada pop. A maior quebra com a tradição veio com “The Nile Song” e “Ibiza Bar”, onde Gilmour finalmente é solto da coleira e Mason dá um desempenho em seu bumbo à maneira de seus ídolos Ginger Baker e Keith Moon.

Hipgnosis escolhe uma imagem estática para a capa. Nada de colagem cósmica desta vez, apenas o protagonista do filme correndo em frente a um moinho de vento em Ibiza. A foto foi tingida

com um tratamento de quarto escuro que lhe deu a nebulosa experiência de uma viagem de LSD.

More foi lançado no festival de Cannes, em maio de 1969, mas afundou sem deixar vestígios, com a abundante presença de sexo e drogas negando-lhe um lançamento apropriado no Reino Unido. De forma inesperada para o grupo, que o considerava um "álbum para cobrir lacunas", a trilha sonora chegou ao *Top* 10 em junho. Entretanto, como David Gimour explicou depois, a "EMI achou que estava na hora de cortarmos todo o *nonsense* esquisito e mandar ver".

Contudo, *nonsense* esquisito havia se tornado a moeda corrente do Pink Floyd durante os shows ao vivo, tanto quanto nos discos. Embora a relutância de Syd de tocar a mesma coisa duas vezes tenha enfurecido seus companheiros de banda, eles, por sua vez, exploravam agora um tipo de caos controlado, ao mesmo tempo em que cumpriam a visão de Roger de transformar os concertos do Pink Floyd em verdadeiros eventos. "Era mais do que apenas assistir a banda ficar na frente de 600 watts de alto-falantes da Marshall", disse Richard Wright depois. "Era um show de entretenimento."

Em junho de 1969, o desejo de Waters de oferecer um espetáculo chegou ao topo com "The Final Lunacy", no Royal Albert Hall de Londres. Embora casas menores, como a Fishmonger's Arms, ao Norte de Londres, ainda fossem predominantes na turnê do Floyd, a Albert Hall tinha espaço suficiente para acomodar suas maiores ideias até então. Já havia algum tempo, o grupo vinha tocando segmentos de *The Massed Gadgets of the Auximines*, uma suíte dividida em duas seções principais conhecidas como "The Man" e "The Journey".

A peça jamais seria gravada em sua totalidade, mas várias de suas partes separadas foram registradas nos álbuns *More*, *Ummagumma* e *Relics*.

A suíte estreou na Royal Festival Hall, em abril de 1969, e expandiu dois meses depois para "The Final Lunacy". Efeitos

sonoros gravados, assim como a própria performance da banda, foram distribuídos por 270 graus em toda a casa por seu aparelho de som personalizado, o Azimuth Coordinator. Em uma grande peça de arte performática, uma mesa foi construída no palco durante o show, na qual a equipe sentava e bebia chá, enquanto escutava um rádio transistor aleatoriamente afinado e amplificado pelos alto-falantes. Roger Waters repetiria o mesmo truque mais tarde em suas turnês solo, jogando cartas com alguns membros de sua banda durante uma longa passagem instrumental.

Ao deixar de lado qualquer apreensão que possa ter sentido quanto ao álbum, o produtor Norman Smith foi conduzido em um pódio móvel com rodas no Albert Hall para reger os instrumentistas do Ealing Central Amateur Choir e da Royal Philharmonic Orchestra durante *A Saucerful of Secrets*. Richard Wright tocou o órgão de igreja da Albert Hall ("Com muitas dificuldades, já que havia um atraso enorme entre o pressionar das teclas e o som que saía", lembra-se Waters), um dos membros da equipe vestiu uma fantasia de gorila no palco, um par de canhões foi disparado (Waters: "Os mesmos que foram utilizados para *1812 Overture* – do cacete") e uma bomba de fumaça explodiu, ecoando por muito tempo no *hall*, algo que David Gilmour se lembrou com deleite ao tocar lá com sua banda solo, em 2006.

O guitarrista e amigo do Floyd, Tim Renwick, assistiu à performance do público. "É preciso lembrar que havia muitos rumores circulando. Era tudo 'arte escolar', porém feita com coração. Mas, quando se conversava com ele, mesmo na época, Roger sempre tinha essa coisa de querer fazer algo mais do que um simples show de rock. Ele queria uma grande apresentação."

"Houve um período nos anos 1960 em que a fama e o dinheiro eram irrelevantes para a vida das pessoas", explica Duggie Fields. "Tudo tinha a ver com criatividade." Para o Pink Floyd, aquele período tinha terminado. Seus "sons esquisitos", para citar uma

crítica da época, podem ter excluído seus *singles* das paradas, mas, com um novo tipo de comprador de discos surgindo, a EMI via o grupo como uma fábrica de dinheiro em potencial.

"Lembro-me de ver Mick Jagger e Keith Richards uma vez fazendo planejamentos e falando de dinheiro", diz Nigel Lesmoir-Gordon. "Isso foi algo que jamais fiz nos anos 1960. Jenny perguntou a Roger se ele queria ser rico e famoso, e ele virou-se imediatamente e disse: 'Claro que sim!'."

"Não tinha ideia de que um dia escreveria alguma coisa", Waters revelou anos depois. "Sempre me disseram na escola que eu era absolutamente inútil em tudo. Assumi responsabilidades no Floyd porque parecia que ninguém mais o faria. Sei que posso ter uma personalidade opressiva por causa de minhas ideias e esquemas, mas de certa forma isso facilitou que os outros me seguissem."

Contudo, tornar-se rico e famoso permanecendo fiel à sua visão se mostraria algo capcioso. Lançado em novembro de 1969, o prometido álbum duplo do Floyd, *Ummagumma*, parecia outro projeto para cobrir lacunas, e não um concerto levado adiante. O primeiro disco foi constituído de gravações ao vivo registradas em dois shows, no Manchester College of Commerce e no Mother's, a resposta de Midlands ao Middle Earth de Londres. O segundo disco trazia cinco composições solo; duas de Waters e uma de cada um de seus colegas. As gravações ao vivo de "Astronomy Domine", a refeita "Careful With That Axe Eugene", "Set the Controls for the Heart of the Sun" e "A Saucerful of Secrets" ofereciam uma máquina do tempo do Pink Floyd no final dos anos 1960. Na época, eles haviam se tornado o que Nick Mason disse ser "uma banda de rock de verdade". E isso ficou claro.

Mas a despeito da grande visão, as canções solo não funcionavam tão bem. "Alguém sugeriu – provavelmente Roger – de que deveríamos ter uns dez minutos solo no outro disco", disse Gilmour. "Então todos tentaram fazer suas próprias coisas, o que quer que elas fossem."

O engenheiro Peter Mew recorda-se da tomada de decisões ao longo do processo: “Minhas lembranças são de que todos se reuniram no estúdio no primeiro dia com Norman Smith, que perguntou: ‘Vocês têm novas canções?’. E eles responderam: ‘Não!’. Depois disso, decidiu-se que cada um teria um quarto do álbum. Não havia um plano maior. Acho que isso ficou definido logo no primeiro dia.”

A contribuição de Richard Wright foi um concerto de piano em quatro partes chamado “Sysyphus” (*sic*). Tido pelo seu compositor como pretensioso posteriormente, o piano como carro-chefe identificava Wright como a fonte de grande parte da influência de música gótica no Pink Floyd. O título foi tirado do mito grego de Sísifo, uma pobre alma enviada ao Hades e condenada a empurrar para sempre uma gigantesca rocha colina acima, apenas para que ela rolasse de volta assim que atingisse o topo. Uma analogia, alguns podem sugerir, para o inseguro tecladista.

“Perturbar o público além de qualquer racionalização não é minha ideia de uma boa balada”, disse Nick Mason, quando perguntado sobre os riscos de tocar com Syd Barrett. Com isso em mente, talvez, Mason concebeu um show percussivo próprio, “The Grand Vizier’s Garden Party”, com flautas tocadas por sua mulher Lindy. A composição de Gilmour, “The Narrow Way”, era parte acústica, parte elétrica, na qual ele tocou todos os instrumentos, incluindo bateria. Parte dela já tinha sido apresentada em *Top Gear*, o show de John Peel na BBC, com o título “Baby Shuffle in D Major”. Mas Gilmour teve dificuldades com a letra. “Lembro-me de telefonar para Roger e implorar para que ele escrevesse algo para mim”, ele admite. “Mas ele disse: ‘Não, faça você mesmo’, e desligou, o que provavelmente foi a maneira de ele me ajudar a encontrar minha própria direção. Isso meio que me faz adulá-lo agora.”

Waters não padecia de tal insegurança e fez duas canções solo, “Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving with a Pict” e “Grantchester Meadows”. A última

era um elogio gentil a um esboço pitoresco do rio Cam, e a faixa mais convincente do álbum. A anterior traz Waters balbuciando com um sotaque escocês sobre vários efeitos sonoros, como se os Goons[5] tivessem recebido permissão de se amotinar dentro do Abbey Road.

"Teria sido melhor se nós tivéssemos saído, feito nossas coisas, nos reunido e discutido-as, para que as pessoas pudessem ter feito comentários sobre elas", Waters admitiu para a *Disc and Music Echo*. "Não acho que seja positivo trabalhar em isolamento total."

"Todas aquelas faixas acabaram sendo concretizadas dentro do seu potencial pleno", acredita Peter Mew. "Se partirmos do ponto de vista de que ninguém sabia o que estava fazendo, de forma que você desenvolve o projeto à medida que ele aparece, é muito difícil saber onde tudo irá parar. 'Grantchester Meadows' é provavelmente a canção mais adequada, mas mesmo ela termina com uma mosca sendo golpeada, então não dá para levar muito a sério. Acho que eles estavam explorando os limites da tecnologia naquele disco. Há vários pequenos efeitos sonoros – *reverb*, *double speed* –, coisas boas, considerando as condições tecnológicas da época."

Ummagumma foi gravado sem planejamento, com sessões encaixadas em meio à agenda de shows da banda. E, em retrospecto, isso fica claro. Entretanto, dois sólidos anos tocando em qualquer recanto hippie do país haviam compensado. *Ummagumma* deu ao Floyd e à EMI o quinto disco mais vendido da Harvest e as melhores resenhas de sua carreira até então: "Um genuíno álbum de rock progressivo", disse a *Record Mirror*.

O título em si é motivo de muita especulação. Com frequência, diz-se ser "gíria de Cambridge". É Emo quem afirma: "Foi uma palavra que criei para 'estar largado', como em 'vou para casa agora para ficar *ummagumma*'. O Floyd achou que eu tinha escutado em algum lugar antes, mas ela saiu inteiramente da minha cabeça."

A foto da capa foi tirada na casa dos pais de Libby January, o palco do show com a Jokers Wild e Tea Set anos antes. É a última

tentativa da banda de fazer uma capa com a tradicional imagem do astro pop posando, com Gilmour descalço posicionado na frente, junto com imagens desaparecendo no infinito no espelho à sua direita. Os *roadies* principais, Alan Styles e Pete Watts, apareciam na contracapa com o equipamento da banda disposto, por sugestão de Nick Mason, na forma de um porta-aviões militar, um verdadeiro kit de brinquedo para garotos. Judy é retratada segurando um copo de vinho branco, enquanto Roger a olha apaixonadamente.

Nos anos vindouros, embora tenha tentado permanecer fiel a alguns de seus esforços iniciais, *Ummagumma* não foi tão bem classificado pelos próprios membros da banda.

“Minha visão é que *A Saucerful of Secrets* havia apontado o caminho, mas nós o ignoramos e seguimos em frente, fazendo *Ummagumma*”, admitiu Mason, “o que provou que éramos muito melhores trabalhando juntos do que individualmente.”

“Éramos muito bons improvisando, mas não conseguíamos traduzir isso para a gravação de um disco”, afirma Gilmour.

O próximo passo, então, seria fazer mais improvisos, não no Pye ou no Abbey Road Studios, em Londres, mas em uma locação mais exótica, em Roma. O diretor italiano Michelangelo Antonioni havia visto o Pink Floyd tocando na festa de lançamento da *International Times*, na Roundhouse, em 1966. No final de 1969, ele os abordou para compor a música de seu próximo filme, *Zabriskie point*. Refletindo a atmosfera política da época, o filme segue a façanha de um estudante rebelde que rouba um avião, voa para o Vale da Morte, na Califórnia, e faz sexo aos montes com a obrigatória garota hippie que encontra ao longo do caminho. Ele acaba morto pela polícia; ela explode uma mansão, como protesto, presumidamente contra os valores burgueses americanos. Até aí, tudo bem...

Antonioni pagou para a banda se hospedar no opulento Hotel Massimo D’Azeglio, em Roma, então o Floyd ficou à sua disposição. “Foi um inferno”, recorda-se Waters. Após a banda consumir tanta comida e vinho grátis quanto seu estômago permitiu, o trabalho

começou à noite em um estúdio ali perto, com Antonioni presente, mas com frequência cochilando conforme a noite avançava. No dia seguinte, Roger levou ao diretor as gravações finais para sua aprovação. “Estava sempre errado, de forma consistente”, explicou Waters. “Havia sempre algo que impedia que estivesse perfeito. Você mudava o que ele achava que estava errado e ainda assim ele continuava descontente.”

O filme foi bombardeado e a trilha sonora concluída, lançada no ano seguinte, incluía apenas três músicas do Floyd, “Heart Beat, Pig Meat” – que fazia uso do som de um coração batendo, uma ideia posteriormente revisitada em *Dark Side of the Moon* –, um número com leves influências country chamado “Crumbling Land” e uma releitura de “Careful With That Axe Eugene”, chamada “Come in Number 51, Your Time is Up”. O restante da trilha foi preenchida com contribuições do The Grateful Dead e The Kaleidoscope, entre outros. Uma das canções do Floyd que Antonioni desprezou foi uma composição de Richard Wright para piano, chamada “Violent Sequence”, gravada para acompanhar a filmagem de verdadeiros motins estudantis. Mais tarde, ela iria reaparecer como “Us and Them”, em *Dark Side of the Moon*. Como Nick Mason admitiria, “estávamos seguindo uma política na banda de nunca jogar nada fora”.

4 “O que exatamente é um sonho… e o que exatamente é uma piada?” (N. T.)
5 Antigo programa cômico de rádio produzido pela BBC que trazia Peter Sellers como uma das atrações. (N. T.)

> “Sempre pensei em voltar àquele lugar onde você pode beber chá e sentar no tapete.”
>
> **Syd Barrett**

Syd havia pintado o chão de laranja e púrpura. Em seu estado mental confuso, havia começado pela porta e, literalmente, pintado até se fechar em um canto. Também não havia limpado o chão antes e simplesmente espalhou a tinta sobre bilhetes de ônibus jogados, palitos de fósforos e guimbas de cigarro. Mas isso era o de menos. Syd estava esperando para ser fotografado para a capa de seu primeiro álbum solo pelo amigo Mick Rock. Os dois haviam feito uma viagem de ácido na noite anterior. Fizeram desenhos, escutaram música e, como Rock se lembra, passaram a maior parte do tempo rindo. Era certo que Syd havia se esforçado. Como se fosse uma mancha na decoração, ele tinha tirado a mobília de seu quarto na Wetherby Mansions, vestido sua melhor camisa amarela, calças de poás da Hung On You – trocadas depois por uma de veludo da Granny Takes – e um casaco estilo 1940 emprestado por seu colega de apartamento, Duggie Fields, para dar um toque de vagabundo chique, e colocado um vaso de flores sobre o assoalho. Como toque final, tinha chamado sua mais recente colega de quarto, e às vezes de cama, Iggy, para delinear suas pálpebras com *kohl* e aparecer nua atrás dele.

The Madcap Laughs foi lançado em janeiro de 1970, com a imagem de Barrett e sua vida doméstica na capa e um vislumbre do

que a *Melody Maker* chamou de “desordem e loucura representando a mente de Barrett derramando a música que há lá dentro”.

Para aqueles habituados ao rock intergaláctico de *The Piper at the Gates of Dawn*, esta era uma experiência estranhamente pé no chão: apenas a ocasional voz vacilante de Syd, o dedilhar frequentemente desconexo de sua guitarra, e o som de um baixista e baterista escarpado ao fundo. Barrett soava familiar e caprichoso em “Terrapin”, mas psicologicamente ferido em “Dark Globe”. Em “She Took a Long Cold Look”, dava para escutá-lo virando as páginas de seu livro de canções, e em “If It’s In You” ele até para a música e começa de novo.

Escutando agora, a impressão é de que tudo foi juntado com fita e cola. O produtor original Malcolm Jones estremeceu ao ver o disco concluído, especialmente por causa dos erros: “Achei que era desnecessário e falta de tato lançar aquilo”. No começo, Waters e Gilmour defenderam a decisão de incluir tudo. “Queríamos injetar certa honestidade naquilo”, explicou o guitarrista. “Queríamos explicar o que estava acontecendo.” Na verdade, talvez eles quisessem chocar ambos, Syd e público, após a experiência daquelas torturantes sessões de gravação. Conforme Gilmour afirmou depois: “Ficamos com aquele sentimento de frustração de ‘olha, cara, é a porra da sua carreira; por que você não mexe a bunda e faz alguma coisa?’”.

Quando *The Madcap Laughs* foi lançado, a vida de Syd em Wetherby Mansions era às vezes tão desordenada quanto sua música sugeria. A misteriosa Iggy nua ao fundo seria para sempre imortalizada na capa do disco. Mas mesmo hoje ninguém parece ser capaz de dizer quem ela era ou de onde viera. Conhecida como “Iggy, a esquimó”, a arrebatadora modelo morena tinha sido fotografada para um número de 1966 da *New Musical Express* com um grupo de hippies igualmente bonitos, demonstrando a dança maluca “The Bend”. Ela era conhecida de Anthony Stern e, de

acordo com Duggie Fields, chegou até Wetherby Mansions sem um centavo, precisando de um lugar para ficar.

Anthony Stern ainda tem um pedaço de filme de Iggy dançando na Russell Square de Londres, “e ela está usando roupas que poderiam ter sido feitas ontem”. O DJ Jeff Dexter recorda-se que alguns anos antes de se enrolar com Barrett, Iggy era presença constante nas noites de seu clube, o Orchid Ballroom, em Purley, sul de Londres. Uma figura jovial cujo verdadeiro nome e seu atual paradeiro parecem destinados a permanecer desconhecidos.

“Não tenho a menor ideia de quem era Iggy ou qual seu verdadeiro nome”, diz Duggie agora. “Ela nunca foi namorada de Syd. Eles só ficavam juntos de vez em quando. Era uma garota muito bonita. Certa vez a vi saindo do ônibus 31 usando um vestido dourado, estilo anos 1940, bem no meio do dia. O vestido tinha uma cauda que se movia enquanto ela descia as escadas, expondo o fato de que ela não estava usando calcinha... Eu a vi pouco tempo depois de Syd sair do apartamento, e ela parecia mais uma *Sloane Ranger*.[1] Escutei dizer que ela tinha se envolvido com um dos cultos religiosos que estavam em voga na época.”

Alguns meses depois de se mudar para Wetherby Mansions, após o período com a modelo da Quorum, Gilly Staples, Syd tinha começado um relacionamento com outra pretensa modelo, Gala Pinion. Gala tinha se mudado para Londres com Aubrey ‘Po’ Powell e conseguido um trabalho na Chelsea Drug Store. Para complicar a questão, ela era uma das amigas mais próximas de Lindsay Corner. Quando Syd e a colega original de Duggie se mudaram, Gala chegou.

“Conheço Gala desde que tinha 14 anos”, diz Po. “Ela e Lindsay eram muito amigas, então fiquei surpreso quando aconteceu, e suspeito que isso causou muitos aborrecimentos. Acho que Gala pensou que podia colocar Syd nos eixos. Ela queria tomar conta dele, mas a verdade é que Syd precisava de ajuda profissional.”

Como David Gale, Emo e outros que vieram antes, Duggie testemunhou as brutais mudanças de humor de Syd. “Havia muito melodrama”, ele diz. “Eu o tinha visto sendo violento com Gilly e aconteceu mais de uma vez com Gala. Eles tinham explosões dramáticas e brigas físicas. Aí, claro, Syd podia mudar em um instante e voltar a ser encantador.”

Em um período de poucos meses, o comportamento de Syd mais uma vez deu sinais de deterioração. Para evitá-lo, Fields começou a ficar em seu quarto, pintando. Deixado sem supervisão, o quarto de Syd tornou-se cada vez mais fétido, e ele se recusava a abrir as janelas ou mesmo as cortinas. Permitiu que dois malucos, o casal Greta e Rusty, se mudassem para a sala de estar do apartamento, após tê-los deixado dormindo um período no *hall* de entrada.

Sue Kingsford passava regularmente no *flat*. “Na casa de Duggie, Syd foi ficando cada vez mais esquisito. Ele ficava horas sem falar. Todos assistiram ao pouso na lua lá (em julho de 1969). Acho que pensamos ser uma conspiração dos americanos. Syd, claro, não abriu a boca.”

Sue estava entre aqueles que Syd com frequência procurava para conseguir drogas. “Eu tinha conhecido um químico em Cambridge que me escreveu uma receita para 60 Mandrax por mês”, ela admite. “Syd costumava me encher o saco por causa deles. Eu falava: ‘Tudo bem, vou te dar um’, mas ele dizia: ‘Qual é? Sei que você consegue mais que isso’. Ele estava tomando coisas indiscriminadamente. Não estava tomando uma única coisa, mas meia dúzia delas. Era como se estivesse tentando sair o tempo todo, tentando sair de dentro de si mesmo.”

Nome comercial da substância metaqualona, prescrita como pílulas para dormir, Mandrax tornou-se a droga favorita dos hipocondríacos de Londres. Após lutar contra a tentação inicial de cair no sono, em geral ao tomar muito café ou chá, os usuários que conseguiam ficar conscientes durante os primeiros trinta minutos acabavam entrando em um fortuito transe acordado.

“Mandrax estava em todos os lugares”, admite Fields. “Tomo mundo tomava. O colega de apartamento de Dave Gilmour caiu da sacada em Richmond Mansions porque havia tomado. Por incrível que pareça, ele não se feriu.” Emo complementa: “Havia embaixo uma camada macia de grama”.

Jenny Fabian também visitou Syd no apartamento e ficou chocada com seu declínio. Ela conta que ele mal a reconhecera. Ela também tomou Mandrax com ele. “Você entra em um mundo estranho, nebuloso e confuso, no qual tudo é confortável”, ela diz. “É um lugar bem legal para se estar e dá para entender por que Syd queria estar lá, o motivo de ele bombardear as células de seu cérebro com ácido.” Entretanto, como Duggie, ela também testemunhou vários momentos de lucidez em meio ao caos induzido pelas drogas. “De vez em quando ele soltava um comentário incrivelmente pertinente, que fazia a gente perceber que ele talvez fosse o mais são de todos nós.”

“Conheci pessoas que tomaram mais drogas do que Syd e foram vítimas muito piores do que ele”, insiste Fields. “Fora isso, nos círculos em que andávamos, loucura era considerada aceitável socialmente. Havia algo de romântico em relação a perturbações mentais, da mesma forma que havia com drogas. Ainda acho que, tratando-se de Syd, isso foi parte da coisa toda. Sempre senti que, mais do que tudo, ele havia entrado em depressão. Ficava constantemente dizendo ‘tenho que montar outra banda...’, mas não conseguia ter direcionamento para tanto. Sem nenhum planejamento, ele ficava deitado na cama achando que poderia fazer qualquer coisa que quisesse no mundo. Porém, quando tomava uma decisão, aquilo limitava suas possibilidades.”

Syd até voltou a pintar, ou a falar sobre pintura, “mas ele jamais terminava coisa alguma, nunca chegava a produzir um trabalho completo”, diz Duggie. Foi durante esses feitiços silenciosos que Syd teria uma dolorosa consciência das circunstâncias. “Jamais tive uma conversa com Syd sobre ser um astro pop quando *ele* era um

astro pop", conta Fields. "Mas tivemos uma conversa significativa sobre isso depois. Syd me disse: 'Sou um astro pop fracassado'. Então ele se voltou para mim: 'Mas o que você é? Você tem 23 anos e sequer é famoso. Pelo menos eu já fui'."

Por conta de seu estado mental, a decisão da EMI de colocá-lo de volta ao estúdio de gravações parecia um inacreditável salto de fé. Entretanto, *The Madcap Laughs* tinha vendido em torno de 5 mil cópias em apenas dois meses. Syd estava gravando mais uma vez em fevereiro de 1970, com David Gilmour como produtor e Jerry Shirley tocando bateria. O processo seria tão árduo e desconexo quanto antes. Gilmour tentou gravar os músicos antes e fazer com que Syd seguisse as faixas depois. Quando isso se mostrou difícil, ele gravou Barrett antes e colocou os demais instrumentistas depois. A possibilidade de Syd trabalhar simultaneamente com outros músicos estava fora de questão.

Montadas ao longo de cinco meses durante aquele ano, algumas das faixas do álbum, posteriormente chamado *Barrett*, mostravam sinais do antigo brilho de Syd, incluindo "Baby Lemonade", "Dominoes" e "Gigolo Aunt". Outras, como "Rats" e "Wolfpack", convenciam em sua própria loucura. Richard Wright adicionou teclados muito benvindos ao disco, ajudando Gilmour a direcionar o antigo amigo durante os processos de gravação. "Na época, tentávamos apenas ajudar Syd da forma que podíamos", Wright se lembra. "Não estávamos preocupados em tirar o melhor som de guitarra. Devíamos esquecer isso."

Duggie Fields, curioso, apareceu nas sessões. "Syd estava perdido e precisava que lhe dissessem o que fazer", ele se lembra. "Ele estava fora de si, mas não dava para saber se ele estava bagunçando tudo de propósito, porque ele fazia jogos mentais com as pessoas."

"Ele raramente tomava consciência do que lhe era dito, ou repetia da mesma forma o que fizera antes", explicou Gilmour. "Ele jamais se comunicava nem demonstrava se as coisas estavam boas ou

ruins.” Certa noite, o guitarrista deu uma carona para Syd até sua casa. Deixado em frente à porta de entrada, ele se virou para Gilmour e mostrou um leve sinal de gratidão. “Ele virou para mim e disse ‘obrigado’, muito timidamente – foi a única vez em que algo assim aconteceu.”

Uma gravação da BBC confirmou as alegações de Duggie Fields de que às vezes Syd podia estar perfeitamente lúcido. Feita no começo das sessões para o show de John Peel, *Top Gear*, encontrou Barrett em incomum boa forma. Mas um breve retorno para uma performance ao vivo naquele verão, na The Music and Fashion Festival, em Kensington, o deixou extremamente nervoso. “Não consigo me lembrar por que fizemos aquilo”, admitiu Gilmour, que tocou baixo, com Jerry Shirley na bateria. Promovido por Bryan Morrison, o evento que teve seis dias de duração também incluiu os acólitos de Syd, Tyrannosaurus Rex, e o ídolo de Barrett, Bo Diddley.

Syd se saiu bem o suficiente, mas passou o mais rápido possível por seu repertório de quatro músicas e desapareceu do palco assim que o último acorde foi tocado.

Infelizmente, apesar de todos os momentos de lucidez de Barrett, havia ainda muitos outros de enorme confusão. Certa vez, Syd apareceu na nova casa de Wright, em Bayswater, achando que ainda era parte do Pink Floyd e que eles tinham um show para fazer naquela noite. Outra tarde, trombando por acaso com Roger Waters na loja de departamentos Harrods, Syd saiu correndo do local em pânico, derrubando sua mochila. Waters a recolheu e viu que ela estava cheia de guloseimas para crianças. Por um capricho, Syd trocou seu Austin Mini vermelho por um Pontiac Parisienne Convertible dos anos 1950 com o percussionista do T-Rex, Mickey Finn, que o havia adquirido em uma rifa. O carro permaneceria sem uso, parado na frente da Wetherby Mansions, lotado de multas por estacionar em local proibido, até que Barrett o deu a um transeunte

desconhecido em troca de um pacote de cigarros. Pensando bem, pode ter sido melhor.

"Quando ele se desconectava da realidade, você não iria querer estar no carro com ele", lembra Emo. "Ele logo perdia toda a concentração, parava de dirigir e simplesmente saía do carro. Certa vez, enquanto dirigia, parou no meio da estrada e começou a mexer em seus cadarços. Ou então ele saía do carro e desaparecia, deixando você sozinho para lidar com todos os motoristas irados parados atrás. Era como se ele simplesmente esquecesse que estava dirigindo."

Desesperado com o comportamento de Syd, Duggie mudou-se para ficar com outro colega, mas logo voltou ao perceber que o comportamento de seu novo colega era ainda mais errático. Em poucos meses, Syd voltaria para Cambridge. Gala foi logo depois, voltando para a casa dos pais em Ely. Foi Duggie quem teve que mandar embora as diversas *groupies* e os drogados que tinham se amontoado dentro do apartamento.

Barrett voltou a Hills Road, nº 183. Sua mãe ainda alugava cômodos vazios para inquilinos, e Syd sentiu que seu antigo quarto e os pontos para fumar erva na frente da casa o deixariam próximo demais dos estranhos que estavam morando em sua casa. Então ele se mudou para o porão. Acessível somente por uma porta no *hall* de entrada, tratava-se de um buraco oculto no formato de L, com uma pequena janela que dava para o gramado do jardim dos fundos; um local grande o bastante para caber um colchão, a coleção de discos de Syd e seus livros.

"Então, Gala me ligou para contar as novidades", ri Duggie. "Ela e Syd tinham ficado noivos e ele ia se tornar médico." Nada resultaria disso. Gala começou a trabalhar como governanta para o baterista Jerry Shirley. Syd, com ciúmes, acusou-a de estar tendo um caso. O noivado acabou, embora não antes que o casal tivesse ganhado um monte de presentes de vários colegas. Um dia, Syd, de cabeça baixa, levou Gala até o porão, onde estavam todos os presentes.

“Gala me contou que foi algo como no filme *Grandes esperanças*”, lembra-se Sue Kingsford. “Como Miss Havisham. Acho que ela sentiu um pouco de medo.”

Libby Gausden, já casada e com um bebê, visitou Syd e Gala no porão. A mãe de Libby ainda tinha contato próximo com Win, e ele havia pedido para ver o filho de Libby. Ela se lembra do fato com tristeza. “Syd havia desaparecido, desaparecido por *completo*. Chegou a pensar que o bebê era seu filho. Estava com aquela linda garota, Gala, e recordo-me da expressão em seu rosto do tipo ‘oh, Deus...’.” Pouco tempo depois, Gala também iria embora.

Quando não estavam servindo de babá para seu ex-*frontman*, Waters e Gilmour ainda tinham seus trabalhos diários. As vendas de *Ummagumma* confirmaram para a EMI que havia mercado para o que o grupo chamava de “nossa merda estranha”. Enquanto isso, a Morrison Agency mantinha o Floyd na estrada, apresentando-o para seus fiéis, principalmente na Alemanha, França, Holanda e Bélgica. A agenda de shows do Floyd incluía visitas periódicas a locais como o Paradiso, em Amsterdã, um teatro pintado de forma psicodélica que se espelhou no Fillmore West, na Califórnia. “Acho que eles pegaram rapidamente o que estávamos fazendo”, diz Nick Mason. “Faziam com que nos sentíssemos muito benvindos.”

De volta ao lar, eles ainda tocavam no refeitório de qualquer universidade, salão de baile ou ponto de encontro para hippies que os aceitassem. Em setembro de 1969, o Floyd dividiu a cena com Free, The Nice e Roy Harper no Rugby Rag’s Blues Festival, em Warwickshire. O evento foi organizado pelo antigo empresário que cuidava da turnê dos Rolling Stones, Sam Jonas Cutler, que um ano antes havia apresentado Nick Mason a seu amigo, o músico e poeta Ron Geesin.

Nascido em Ayrshire, Escócia, Geesin tocava violino e banjo, e começou sua carreira musical em 1961, com a banda de jazz The Downtown Syncopators. Morava em Notting Hill, havia gravado com John Peel e chegou a tocar com o Pink Floyd no The 14-Hour

Technicolor Dream, em 1967, época em que lançou seu próprio álbum, *A Raise of Eyebrows*. “Eu mal tinha escutado qualquer canção do Pink Floyd”, ele conta agora, “e quando o fiz a descrevi como um ‘passeio astral’.”

Em 1969, Ron e sua mulher, Frankie, tinham ficado amigos de Nick e Lindy Mason. Geesin estava gravando música incidental para anúncios de televisão e documentários. Em outubro, Mason o apresentou a Roger Waters. Depois, os dois agendaram um jogo de golfe, durante o qual Waters demonstrou sua veia competitiva. Geesin apontou depois: “Eu era um pouco melhor que ele na época”. Deste ponto em diante, Ron foi atraído para a órbita do Pink Floyd, também passando algum tempo com Rick e Juliette. “Rick tinha um interesse especial por jazz moderno e eu curtia jazz clássico. Ficamos várias noites com ele e Juliette, jantando, escutando música, mas sempre que a maconha começava a rolar ficávamos de fora. Sempre fui um cara que curtia cerveja.”

Waters e Geesin colaboraram pela primeira vez para a trilha sonora de um documentário, *The body*. Baseado no livro homônimo do escritor Anthony Smith, o filme era uma glorificada lição de biologia, narrado pelos atores Frank Finlay e Vanessa Redgrave. John Peel tinha recomendado Geesin para o produtor do longa, Tony Garrett. Ao perceber que Garrett queria canções específicas e também música de fundo, Geesin chamou Waters para ajudá-lo. “Nick Mason era um camarada muito legal e um bom amigo”, disse Ron, “mas não tinha aquele faro maníaco para fazer algo maluco e torná-lo uma peça de arte; era fácil perceber que Roger era a força criativa por trás do Pink Floyd.” Os dois trabalharam separadamente em sua música; Geesin em sua “cela acolchoada”, em Notting Hill, Waters em sua casa, em Islington, e mais tarde no Island Studios, em Londres.

As composições para violoncelo, violino e piano de Geesin dividiram espaço com quatro números cantados por Waters e alguns efeitos sonoros feitos em colaboração. No grande espírito de

reciclagem do Floyd, muitas das ideias apresentadas em *The body* reapareceriam em seus próprios discos, incluindo o uso de *backing vocals* femininos e a repetição do trecho *breathe, breathe in the air*, do álbum *Dark Side of the Moon*. Foi inevitável que o resto do Pink Floyd se juntasse a eles no estúdio para dar uma canja não creditada na faixa “Give Birth to a Smile”.

Assim, não foi surpresa quando Waters chamou Geesin para colaborar no próximo álbum de estúdio da banda. Depois de *The Massed Gadgets of the Auximines*, a banda ainda estava tomada pela ideia de uma única e longa composição, dividida em movimentos individuais. No começo dos anos 1970, eles lançaram uma peça chamada na época “The Amazing Pudding”, para a qual Gilmour havia sido o catalisador original, criando uma sequência de acordes na guitarra que o lembrava do tema musical que Elmer Bernstein fizera para o faroeste de 1960, *Sete homens e um destino*.

A presença de um coral e músicos de orquestra durante “The Final Lunacy”, na Royal Albert Hall, havia despertado o interesse de Waters em fazer o mesmo em um disco do Pink Floyd. Por volta de 1970, muitos grupos de rock cobiçavam o *status* intelectual de músicos eruditos, o que colocou em voga a ideia de tocar junto com orquestras. The Nice, The Moody Blues e Deep Purple (outras grandes esperanças da EMI e da Harvest) tinham todos se arriscado, com resultados variados. Agora, seria a vez do Pink Floyd.

A introdução de Gilmour prefaciava mais de vinte minutos de música. “Soava como o tema de um faroeste ruim”, recordou-se Waters, quando entrevistado em 1976. “Quase como um pastiche. Motivo pelo qual pensamos que seria uma boa ideia cobri-la com metais, cordas e corais.” Waters pediu a ajuda de Ron Geesin antes que a banda iniciasse outra turnê pelos Estados Unidos.

“Eles foram para os Estados Unidos e me deixaram mandando ver”, diz Ron hoje. “Entregaram-me uma faixa de referência e eu

escrevi uma trilha para coral e metais, sentado em meu estúdio de cuecas, naquele inacreditável calor do verão de 1970. Tudo o que tinha era uma mixagem bruta do que eles já haviam agrupado e editado juntos, mas com problemas, porque as velocidades não encaixavam." Waters e Mason jamais foram músicos muito virtuosos, e gravaram a faixa em apenas um *take*, forçados por uma nova regra da EMI que racionava as fitas distribuídas, o que limitava o uso de muitos *takes*. Como a faixa tinha em torno de vinte minutos de duração, isso resultou em variações de andamento. Mason explicou a questão de forma seca: "Ela carecia da precisão de tempo do metrônomo, que teria tornado a vida de todo mundo bem mais fácil".

À exceção de Waters, a banda havia expressado apenas esboços de ideias para Geesin antes de sair em turnê. "Pelo que me lembro, Rick veio ao meu estúdio uma manhã e passou algumas frases, mas isso foi tudo. Ainda tenho todas as anotações em papel daqueles encontros com a banda, e não há nota alguma de meu encontro com Rick. Quanto a Dave, ainda tenho uma anotação na qual pontuei suas sugestões para um tema e, no lado oposto, o tema que acabei criando."

Ao voltar dos Estados Unidos, a banda foi presenteada com a trilha e agendada no Abbey Road. Dessa vez, Norman Smith seria creditado no álbum apenas como produtor executivo. "Uma forma elegante de dizer que ele não fez coisa alguma", esclareceu Gilmour. "Eu lhes disse que já era hora de eles próprios se produzirem", defende-se Smith hoje, "e que deveriam me chamar caso ficassem empacados. Recebi apenas um telefonema para aquele álbum, então estava claro que eles tinham condições de tomar conta de si mesmos." Entretanto, um dos trabalhos de Norman foi agendar os músicos eruditos. Mas havia problemas. Mason disse a Geesin que a primeira batida do compasso estava fora da contagem, o que tornava praticamente intocável para os músicos contratados.

“Eu não era um regente”, admite Ron. “Cometi o erro de dar mais crédito aos instrumentistas eruditos do que eles mereciam. Vinha trabalhando com os músicos de ponta da New Philharmonic Orchestra em alguns comerciais de TV, e eles sempre davam algumas ideias sobre a trilha. Os músicos da EMI eram de qualidade, mas se você lhes fizesse uma pergunta, eles diziam ‘você é quem sabe’, ‘o que você quer aqui?’, ‘não entendi!’. Um dos trompetistas era particularmente bocudo. Comecei a ficar perturbado e pensei: puta merda, ralei a bunda fazendo este trabalho e ele merece ser feito de forma apropriada. No fim, quando parti para cima dele, me tiraram da sala.”

O substituto de Geesin foi John Aldiss, um regente altamente experiente e ex-aluno do King’s College Cambridge, cujo coral já tinha somado alguns vocais etéreos ao épico do Floyd.

“Por mim, tudo bem”, diz Ron. “Exceto que a forma com que tinha visualizado a peça era bem mais percussiva e firme. Eu curtia muito jazz negro, como Mingus e Ellington, e minha trilha refletia isso. Mas John Aldiss não conhecia nada de jazz, então a forma com que ele os fez tocar ficou um pouco suave.”

Apesar dos problemas de andamento e das sessões com músicos arrogantes, a faixa-título *Atom Heart Mother*, dividida em seis títulos, se saiu melhor que o esperado. A abertura orquestrada, “Father’s Shout”, conforme Waters sugeriu, inspira a imagem de se fumar um cigarro em amplas planícies ou planaltos ao som de cavalos relinchando. Mas a coisa toda se arrasta em vez de galopar. A segunda seção, “Breasty Milk”, é melhor, com o coral complementando o órgão de Wright e o solo de guitarra chorosa de Gilmour. É o guitarrista quem salva “Funky Dung” de viver o seu título; seu *staccatto* cheio e *riffs* lentos são quase um tolo prenúncio da música instrumental de *Dark Side of the Moon*, “Any Colour You Like”, antes que o coral retorne com um bizarro cântico no estilo gregoriano. “Mind Your Throats Please”, segundo Waters, sugere uma mecha de cabelo caindo sobre o rosto, cigarro queimando

entre os dedos, debruçado sobre o console no Abbey Road, arrancando o máximo de efeitos sonoros possível, incluindo o barulho de uma colisão de carros, depois reprisada em *Dark Side of the Moon*. A última, “Remergence”, reúne todas as linhas anteriores na moda de um coda clássico, com metais e cordas frenéticos e a bateria de Nick Mason rareando até a linha de chegada.

Um homem de negócios inquisidor bisbilhotando durante as sessões caiu na piada de Waters quando o baixista e Geesin esconderam um gravador debaixo da mesa e tocaram um disco arranhado em 78 RPM nos alto-falantes do estúdio, dizendo-lhe que era “o material novo”. Na verdade, as opiniões sobre o disco novo ficaram divididas.

“Não era como eu tinha imaginado, mas foi um bom resultado”, diz Geesin agora. “Eu queria mais firmeza, mas o Floyd parecia sempre precisar daquela dose de leveza em sua música, mesmo quando tinha que ser pesado.”

No meio da década de 1970, Waters e Wright estavam expressando publicamente seu descontentamento com o álbum, enquanto nos anos 1990, Gilmour diria: “provavelmente foi nosso ponto mais baixo artisticamente”. Mas, como Geesin sugere, “isso aconteceu talvez porque Dave foi quem menos se envolveu com a obra”.

Malhado incansavelmente por críticos musicais preguiçosos como sendo rock progressivo em sua pior forma, *Atom Heart Mother* é menos autoindulgente que sua reputação indica. Enquanto os pioneiros em rock progressivo da Harvest, The Moody Blues e Barclay James Harvest, fariam carreiras inteiras a partir de rock orquestrado, o Floyd apenas flertou brevemente com o gênero. “Acho significativo o fato de eu ter levado todos da banda, exceto Roger, para assistir *Parsifal*, de Wagner, no Covent Garden”, diz Ron, “e eles caíram no sono.”

A segunda metade do disco exige menos ainda do ouvinte, embora, como diz Geesin, “eram apenas esboços que foram

traçados juntos". A composição solo de Roger Waters, "If", parecia retomar de onde "Grantchester Meadows" havia parado em *Ummagumma*. Os vocais de Waters soam incrivelmente visionários ("luxuosos e ingleses", como ele próprio descreveria depois seu trabalho), enquanto ele anuncia elegantes melodias. As letras são menos pastorais, endereçando alguns temas que logo se tornariam familiares, como a ameaça da loucura que seria explorada detalhadamente em *Dark Side of the Moon* e *The Wall*. Enquanto isso, as letras choram a perda de uma amizade e fazem referência a "*the spaces between friends*",[2] o que alguns interpretam como uma menção a Syd Barrett. Syd apareceu no estúdio sem avisar durante as gravações, junto com um antigo colega de Cambridge, Geoff Mottlow, mas, de acordo com Ron Geesin, "ele destrambelhou novamente tão rápido quanto entrara nos eixos".

Quando questionado durante uma entrevista em 2004 sobre o recente livro que Nick Mason escrevera sobre a banda, Roger Waters expressou surpresa sobre a "ausência de sexo". O que nos leva à música de Richard Wright, "Summer '68", que fala sobre a segunda turnê da banda aos Estados Unidos, na qual o compositor discorre sobre o vazio espiritual que se segue após um encontro com uma *groupie*. Real ou imaginário? "No verão de 1968, havia *groupies* em todos os lugares", disse Wright, anos depois. "Elas vinham e cuidavam da gente como se fossem criadas pessoais, lavavam nossa roupa, dormiam com a gente e nos deixavam com uma dose de gonorreia." A canção era uma benvinda exploração sobre as emoções humanas após quatro anos de música interplanetária e psicodelismo caprichoso.

A contribuição de Gilmour, "Fat Old Sun", também é bastante pé no chão, traindo a influência hippie da nova cena na Costa Oeste, de Crosby, Stills e Nash, mesmo que o inequívoco tom inglês da letra, com seus "sinos distantes" e "grama recém-cortada", sugira noites bucólicas de verão em Mill Pond, em Cambridge, em vez de em um rancho hippie em Laurel Canyon.

Apenas “Alan’s Psychedelic Breakfast”, a canção de encerramento creditada ao grupo (na verdade, um trabalho de Nick Mason), parece ligada à antiga tradição do Floyd do uso gratuito de efeitos sonoros. Com piano suave e guitarra em destaque, a peça desvela um som de dar água na boca do chefe dos *roadies* do Floyd, Alan Styles, preparando café com cereais, torradas, ovos, bacon e café, somado ao barulho amplificado de morder, mastigar e engolir (fitas das sessões começam normalmente com algo como “ovos fritando *take* um”, seguido por um espantado “epa!”). Vários intervalos e tonalidades no estilo anglicano oriental passam pelos canais estéreos (*I like marmalade...*) antes que a faixa feche com um som hipnótico de uma torneira gotejando, gravado na cozinha de Nick Mason. Diversão inofensiva, mas a graça se estende por quase treze minutos. Depois, Gilmour a descreveria como “a coisa mais largada que ele já fez na vida”. Apesar disso, ela foi tocada ao vivo e tornou o *roadie* titular um pequeno astro.

Alan Styles era um nativo de Cambridge que costumava conduzir barcos no rio Cam. Seu longo cabelo e jeans apertado desmentiam o fato de que, na verdade, era bem mais velho que os integrantes da banda. Alan estivera na Marinha Mercante e tornou-se instrutor enquanto prestava o Serviço Nacional, na Alemanha. Músico realizado ao seu próprio modo, ele tinha tocado saxofone na banda de Cambridge Phuzz, junto com o futuro saxofonista do Pink Floyd, Dick Parry.

“Alan era uma figura”, recordou-se Nick Mason, em 1973. “Mas ele queria tanto ser um grande astro que tínhamos medo de pedir para ele coisas como carregar o equipamento. No final, tivemos que despedi-lo.”

Styles optou por ficar nos Estados Unidos durante a turnê com o Pink Floyd. Ele desistiu totalmente da indústria musical e acabou construindo seu próprio barco para morar, atracado em São Francisco. Ele ainda vive na Califórnia.

A nova composição do grupo já havia sido incluída no novo repertório da banda a partir de junho daquele ano, cerca de quatro meses antes do lançamento do álbum. Chamada ainda de “The Amazing Pudding”, foi tocada completa no Bath Festival of Blues and Progressive Music, em Shepton Mallet, um festival de três dias que também incluiu Led Zeppelin e Fairport Convention. O evento foi marcado por intermináveis congestionamentos e falta de comida. É um testamento da resistência do fã de rock dos anos 1970, que ainda estava presente quando a banda entrou no palco, com cinco horas de atraso, por volta das três da manhã. Ainda mais extraordinário é que o John Aldiss Choir e a Philip Jones Brass Ensemble também aguentaram até o fim para se juntar ao grupo.

No público, estava o produtor da BBC, Jeff Griffin. Quando Blackhill agendou seu segundo festival grátis no Hyde Park, em julho, o Floyd foi anunciado como atração, junto com Kevin Ayers e a Edgar Broughton Band. Steve O’Rourke concordou com o pedido de Griffin para ter uma sessão Floyd *in concert*, alguns dias antes da apresentação no Hyde Park, o que dobraria também a necessidade de ensaios para o show. “Quando Steve me disse que eles precisavam de um naipe de doze metais e um coral com vinte cantores, quase tive uma síncope”, lembra-se Griffin. “Em primeiro lugar, havia o custo e, em segundo, a viabilidade técnica de gravar tudo em algum lugar como o Paris Theatre.” Ainda assim, Jeff conseguiu o dinheiro e John Peel produziu o show.

“Mas ainda havia o problema de a peça não ter um nome”, diz Griffin. “John saiu para comprar jornal e acho que foi Roger que estava olhando por cima do seu ombro. Peely ficava dizendo: ‘Vamos lá, qual o nome dessa música? Aposto que você encontrará algo no jornal’. E lá, no *Evening Standard*, havia uma história sobre uma mulher que tinha recebido um marca-passo movido a energia atômica. Roger falou: ‘É isso – Atom Heart Mother’. O que não tinha

absolutamente nada a ver com a música em si. Nós dissemos: ‘Por quê?’ E a banda respondia: ‘Por que não?’.”

No Hyde Park e no Paris Theatre, o Floyd abriu sua apresentação com “Embryo”, uma faixa com mais de dez minutos de duração que até hoje ainda não foi lançada oficialmente. No Hyde Park, o som das crianças dando risadinhas e batendo papo ecoava pelo parque, o que causava olhares confusos em meio à multidão, até que todos percebessem que o som estava vindo, na verdade, do teclado de Richard Wright. Sua canção de 23 minutos, “Atom Heart Mother”, encerrando o show, tocada completa, com coral e metais, deixou uma impressão duradoura em Ron Geesin. “Fui embora aos prantos”, admite. “A performance dos metais foi terrível.” Descobriu-se depois, em um acidente possivelmente por acaso, que um dos tocadores de tuba tinha sofrido a indignação de ter uma lata de cerveja derrubada em seu instrumento.

O Floyd retornou para a América duas vezes naquele ano, enfrentando os habituais contratempos com a alfândega que atrapalhavam suas visitas ao país. Em New Orleans, o caminhão que a banda havia alugado foi roubado com todo seu equipamento. Steve O’Rourke teve de subornar a polícia local para garantir seu retorno. Cantores de corais e músicos eruditos foram contratados em separado para os shows na Costa Leste e Oeste a um custo enorme, tudo para ajudar a reproduzir “Atom Heart Mother” em sua plenitude. Nem todo mundo ficou impressionado. John Mendelsohn, do *LA Times*, fez uma crítica bastante negativa sobre o show da banda no Santa Monica Civic Center: “Em suma, uma pessoa mal pode deixar de se perguntar por que os quatro componentes humanos do Pink Floyd se preocupam em subir no palco, quando os efeitos são mais interessantes do que eles próprios”.

O compositor Leonard Bernstein foi ao show de Nova York, mas ficou, como David Gilmour revelou, entediado com a última composição do Floyd. Por outro lado, a música teve alguns defensores célebres. O diretor Stanley Kubrick abordou o grupo com

a ideia de utilizar “Atom Heart Mother” em seu vindouro filme, *Laranja mecânica*. Embora a ideia tenha tocado as pretensões artísticas do Floyd, Roger vetou o plano quando descobriu que Kubrick queria ter liberdade para editar a música e enquadrá-la no filme.

Apesar dos contratempos que a banda teve com o álbum, incluindo ela própria, nada disso impactou seu sucesso. Lançado em outubro de 1970, a *Sounds* aplaudiu sua atmosfera rica e gentil; a *Beat Instrumental* chamou-o de um “disco totalmente fantástico, que eleva o Floyd a outro patamar”. Mas a *Rolling Stone*, que nunca foi agradada com facilidade pelo Pink Floyd, declarou que a segunda parte em particular era “folk inglês em seu pior momento”. Entretanto, *Atom Heart Mother* superou *Ummagumma* e deu ao Floyd seu primeiro álbum número 1 no Reino Unido e um respeitável número 55 nas paradas norte-americanas.

Com três álbuns no Top 10, a situação financeira do Pink Floyd havia melhorado. “Agora nossos *royalties* nos sustentavam”, Nick Mason disse a um jornalista. “Por anos pagamos dívidas enormes. Nossos royalties e todo o resto estavam sendo usados para pagar os custos de produção. A banda ainda não faz dinheiro, mas ao menos não estamos lutando para pagar dívidas.”

Para Gilmour, já não era sem tempo. “Nove meses após eu me juntar ao Pink Floyd, começamos a retirar 30 libras por semana. Pela primeira vez, ganhávamos mais que nossos *roadies*. Dinheiro é a maior pressão que existe em cima das pessoas. Mesmo que você o tenha, existe a pressão de não saber se deveria tê-lo. Ele pode se tornar um problema moral.”

Fora a música, o álbum em si se tornaria um ponto de discussão para críticos e fãs. A equipe da Hipgnosis escolhera a imagem mais obtusa e irrelevante que se poderia imaginar e a coisa mais longe possível da psicodelia: uma vaca. Lulubelle III, para dar nome ao animal, foi fotografada em um campo em Hertfordshire. Como Storm Thorgerson disse depois, foi “perfeito, porque era tão *animal*”. A

dupla apresentou a imagem para Roger Waters, que, conforme se lembra Aubrey ‘Po’ Powell, “explodiu em gargalhadas e adorou”. A banda insistiu que a imagem permanecesse inalterada pelo nome do grupo e do álbum. “Gostaria de ter uma gravação da minha reunião com o diretor da EMI”, diz Storm. “Ele ficou absolutamente apoplético quando viu a capa.”

A EMI pode ter sido reticente, mas na manhã do lançamento do álbum, eles juntaram um rebanho de vacas no shopping center em prol dos fotógrafos que lá estavam reunidos.

Atom Heart Mother viria a ser a única colaboração de Ron Geesin com o Pink Floyd. Ele partilha um crédito de escritor na faixa-título, mas, para a surpresa de alguns, não recebeu coautoria pelo álbum. “Depois, considerei o crédito que faltava como sendo um típico exemplo da grande máquina de moer e o pequeno pedaço de carne.”

Como um dos poucos de fora a serem convidados para colaborar com o Pink Floyd, Geesin rapidamente notou a pressão que as quatro peças de carne sofriam, e o surgimento das disputas de poder entre elas. “Na época em que trabalhei com eles, a banda era pressionada o tempo *todo* pela EMI e Steve O’Rourke. Steve era um cara da pesada. Eu o conhecia desde antes do Floyd porque ele cuidava de muitas bandas de jazz na agência em que trabalhávamos. Minha impressão é que o Floyd estava sendo queimado, motivo pelo qual provavelmente Roger queria trabalhar com mais alguém de fora.”

“Nick e eu nos dávamos muito bem”, ele prossegue. “Rick não fazia muito esforço, e dava para ver que isso viria a se tornar um problema para ele depois. Dave era um cara quieto. Acho que ele tinha desconfianças de mim, pois me conhecia muito pouco, então era bem cauteloso. Eu tinha mais proximidade com Roger, de quem gostava bastante, mas ele podia ser bem abrasivo com os que estavam à sua volta. Mas a maior parte de artistas de valor cria

atrito em torno de si de uma forma ou de outra. É o atrito necessário para criar o calor da criatividade. É necessário, mas alguém sempre sairá ferido – esposas, amantes, filhos ou outras pessoas no palco. Eu era um amigo próximo de Roger até que ele se virou e mordeu quase todo mundo."

Em uma entrevista naquele ano, Waters foi estranhamente cândido em relação à sua imagem ameaçadora. "Tenho medo das outras pessoas", admitiu. "Se baixar as defesas, alguém monta em cima de você. Pego a mim mesmo montando em outras pessoas o tempo todo e depois me arrependo disso."

Àquela altura, o grupo estava se adaptando ao fato de que, como coloca Nick Mason, "Roger podia ser assustador". Eles seguiram a sugestão de Steve O'Rourke de permanecerem levemente isolados da gravadora, mas acabaram parecendo ainda mais reservados durante o processo de gravações. Em 1970, Malcolm Jones renunciou àsua posição na Harvest e foi substituído por Dave Croker, que logo percebeu que trabalhar com o Pink Floyd significava que lhe dissessem o que fazer somente quando o grupo se decidisse. "Steve e o grupo planejavam tudo em detalhes com bastante antecedência", disse Croker. "Qualquer conflito que tivessem já havia terminado muito antes de o grupo entrar em contato com o mundo externo. Toda a discussão era feita em privacidade."

Porém, Nick Mason parecia menos confiante de que a lavagem de roupa suja da banda ocorria a portas fechadas. "Era frequente que nos comportássemos de forma terrível", ele escreveu em 2004. Ao ir a jantares com executivos da gravadora e promotores, a banda dominava o centro da mesa e "bania todo mundo que não conhecíamos", disse. "Jantares em grupo eram o ponto central para nossas brigas, decisões políticas e piadas em geral."

Anos depois, Mason admitiu para a imprensa que os relacionamentos dentro da banda eram parecidos com "fazer parte

de uma pequena unidade do exército ou escola preparatória, porque podíamos oscilar facilmente do amor ao ódio".

"Nunca era dois contra dois. Era sempre três contra um", ele disse ao repórter da revista *Sounds*, Steve Peacock. "Às vezes era algo absurdo de se assistir. Brincadeiras se tornavam provocações e *bullying*. Podíamos ser bem desprezíveis."

Para Mason, havia menos a ser disputado. Além de ser o amigo mais próximo de Waters na banda, ele escreveu poucas músicas de sua autoria e, portanto, nunca precisou lutar contra Roger e os demais para ter seu material nos álbuns do Floyd. Para Gilmour e Wright, o baixista era mais que um problema. Wright, que chegou a ser visto pelo gerenciamento do Floyd como o compositor mais forte da banda após a saída de Syd Barrett, havia sido completamente eclipsado pelo prolífico Waters. Some-se a isso o fato de que os dois nunca se deram bem de verdade. "Eu tinha um choque de personalidade com Roger Waters mesmo na Regent Street Poly", diz Wright. "Não escolhemos ser amigos, mesmo naquela época. Sendo o tipo de pessoa que é, Roger tentava te irritar e fazer com que você ruísse."

Gilmour podia parecer reservado, mas era incrivelmente teimoso, um traço que se manifestaria em sua plenitude quando Waters lutou para dividir a banda nos anos 1980. Em 1970, entretanto, o guitarrista ainda dava de ombros ao seu "*status* de novato" e lutava para se estabelecer como compositor.

"Roger não faz mais em termos de música do que o resto de nós", ele afirmou em uma entrevista na época do *Atom Heart Mother*. Mas anos depois, ele diria que "Roger era o homem das ideias e o motivador, e ajudava a empurrar as coisas para a frente."

Para Waters, os outros eram o problema. "Havia sempre uma grande briga entre os músicos e os arquitetos", admitiu. "Nick e eu éramos relegados a esta posição inferior de sermos arquitetos, olhados com desdém por Rick e Dave, que eram os músicos."

Ron Geesin lembra-se com vivacidade das brigas de seu antigo amigo: “Roger resmungava a maior parte do tempo quando o conheci. Ele expressava insatisfação frequente por causa da acomodação do grupo quanto à manifestação de suas ideias. Eu só dizia ‘Deixe para lá!’. Mas, claro, ele estava preso a isso. Sabia quais eram seus interesses. Por isso, Roger só saiu do Pink Floyd quando teve condições para se manter”.

Em agosto, durante as gravações de *Atom Heart Mother*, a banda voou para o sul da França para tocar em alguns festivais. Eles montaram acampamento em uma grande casa de campo, próxima a St. Tropez, junto de Steve O’Rourke, Pete Watts, Alan Styles e as respectivas mulheres e os filhos. Viver em tal proximidade, contudo, intensificou as tensões.

“Todas as esposas do Floyd tinham personalidade forte”, recorda-se Peter Jenner. “Juliette Wright era uma cozinheira durona, sensível e pé no chão. Nick e Lindy Mason eram o casal mais convencional. Eles praticamente foram apaixonados desde a infância. Ela própria era instrumentista e, como Nick, tinha um impecável *background* de classe média. Judy Trim era muito legal, mas era cantora de *trot*.[3] Sempre achei Roger bastante influenciado por suas mulheres, e Judy o mantinha debaixo de sua asa e no cabresto. Ela o conhecia desde antes do Floyd, e tinha sua própria vida e carreira, o que era ótimo, porque não precisava engolir nada da merda dele.”

Havia outro aspecto no relacionamento de Roger e Judy que o baixista iria posteriormente discutir em entrevistas, citando uma atitude de sua mãe. “Ela achava que seria muito mal se eu encontrasse uma boa garota de família e me casasse quando ainda fosse jovem”, ele revelou em 1980. “Ela especificamente me encorajou a procurar meninas mais sujas.” Em vez disso, Roger se casara com seu amor de infância.

Foi em St. Tropez que Mason e Waters brigaram, quando Lindy e Judy discutiram com o baixista após ele ter admitido infidelidade

alguns anos antes, depois de um show no Texas. Quando Mason entrou, Waters deu uma desculpa sob a alegação de que o baterista também carregava culpa, mas não tinha confessado sua própria indiscrição.

Fora os shows e punhaladas na vida a dois, a viagem tinha mais uma motivação. Mais cedo naquele ano, o Floyd fora abordado pelo coreógrafo Roland Petit para escrever uma peça para sua companhia de dança, o Ballet de Marseille. Petit queria montar uma produção baseada no romance épico de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*. Como Lindy Mason era bailarina, Nick estava bem ciente das credenciais de Petit. A ideia imediatamente os motivou. “Os franceses têm uma abordagem mais intelectual, mais emocional das artes”, Mason disse de forma entusiasmada à imprensa naquele ano. Após uma reunião inicial em Paris, Roger comprou os primeiros vinte volumes completos de Proust e sugeriu que a banda começasse a ler, antes de ele próprio desistir ainda no primeiro volume – e David Gilmour deu para trás após dezoito páginas. O resultado viria a ser cinco performances em Marselha, em novembro de 1972, e uma temporada em Paris, alguns meses depois. Na França, as tensões também estavam altas fora da banda, na casa de campo compartilhada.

Várias das datas dos festivais propostas foram canceladas devido a problemas com as autoridades locais por causa de segurança, ou após confrontos de amotinados contra a polícia. Quando os promotores abortaram um festival aberto planejado para agosto em Heidelberg, na Alemanha, o Pink Floyd voltou para casa.

Gilmour fez um desvio pelo Festival da Ilha de Wight, onde Jimi Hendrix iria tocar naquela que seria a sua última apresentação no Reino Unido. O principal *roadie* e engenheiro de som do Floyd, Pete Watts, foi contratado para cuidar do som. Mas com Watts nervoso e, de acordo com os boatos, chapado demais para fazer o trabalho, Gilmour assumiu seu lugar, sem que Hendrix soubesse que ele era

o jovem guitarrista que o acompanhara dois anos antes por toda Paris. Menos de um mês depois, Hendrix estaria morto.

A colaboração do Pink Floyd com Roland Petit seria apenas um dos diversos projetos nunca gravados, levados a cabo durante o primeiro ano da nova década. Uma trilha sonora proposta para um novo desenho animado, *Rollo* (feito pelo ilustrador de *Yellow submarine*, dos Beatles, Alan Aldridge), foi muito noticiada na imprensa, mas cancelada após um piloto ter sido feito e o dinheiro acabado. O próximo encontro do grupo com um cineasta seria mais recompensador que a batida de cabeças anterior com Michelangelo Antonioni, em *Zabriskie point*.

Na turnê pela Austrália, em 1971, a banda conheceu o cineasta e surfista devoto George Greenough. *Crystal voyager*, seu documentário celebrando o passado nacional, estava implorando por uma trilha sonora adequada. O *grand finale* do filme incluiria filmagens de um surfista com uma câmera presa ao corpo, acompanhado por uma nova canção do Floyd, uma música com 23 minutos de duração chamada “Echoes”. Depois as cenas seriam usadas pela banda como projeção de fundo nos shows ao vivo – “Echoes”, como se viu, se mostraria um marco no desenvolvimento musical do conjunto.

“Estávamos procurando algo”, disse Gilmour. “Durante todo aquele período com *Ummagumma* e *Atom Heart Mother*, queríamos descobrir. ‘Echoes’ foi o ponto em que encontramos nosso foco.”

Entretanto, a chegada da canção não foi tanto um momento de epifania, mas uma sequência em que a banda finalmente conseguiu criar algo digno no meio do que Gilmour chamou de “biblioteca de lixos”. As gravações do álbum seguinte do Pink Floyd, que se chamaria *Meddle*, começaram no estúdio dois do Abbey Road, em janeiro de 1971. Quando eles descobriram que o produtor dos Beatles, George Martin, tinha instalado uma mesa de 62 canais em seu próprio Air Studios, o Floyd levou suas fitas gravadas em oito pistas para lá. O operador John Leckie, que havia trabalhado em

algumas das sessões do álbum de Barrett, foi convocado com Pete Bown para cuidar das gravações, antes da mixagem final, no Morgan Studios, em Hampstead. As ideias iniciais do Floyd eram bem mais vanguardistas do que o disco concluído sugeria.

"Eles ficaram dias trabalhando no que as pessoas chamam agora de álbum *Household Objects*", lembra-se Leckie. *Household Objects* jamais seria lançado, mas dizem que o conjunto gravou por volta de vinte minutos de música, utilizando o som de objetos cotidianos: elásticos de borracha, copos de vinho, isqueiros. "Eles criavam acordes a partir da gravação de garrafas de cerveja, jornais sendo rasgados para dar ritmo e uma lata de aerosol para obter chiado agudo. Era uma proposta de Nick Mason, mas todos se envolveram. O problema é que aquilo não chegava a lugar algum." A ideia foi abandonada após uma semana e mandada para a "biblioteca de lixos", de onde seria, de qualquer modo, retirada três anos depois.

Household Objects não foi a única indulgência da banda. Uma ideia da época envolvia cada um dos quatro membros tocando individualmente o que quisessem, contanto que estivessem no mesmo tom. O resultado seria registrado em fita, sem que nenhum escutasse o que seus companheiros haviam feito antes. "Horrível, absolutamente horrível", disse Gilmour.

Pelo menos um engenheiro do Abbey Road no começo dos anos 1970 se lembra de como as sessões do Pink Floyd tinham "a reputação de ser extenuantes". "Eles levam a eternidade para fazer qualquer coisa", dizia. Com carta branca da EMI, o grupo tripudiou em cima da paciência da companhia, com os bolsos cheios e o pensamento prevalecente de que bandas de rock tinham de ser levadas tão a sério quanto compositores eruditos.

Entretanto, apesar desses começos desanimadores, havia certa ordem sendo criada a partir do caos.

"As fitas que levamos ao Air estavam repletas de pequenas ideias – um pouco de guitarra malandra, um pouco de piano, alguns efeitos sonoros", lembra-se Leckie. "Todas eram chamadas de 'Nada',

‘Nada um’, ‘Nada dois’ e assim por diante. Então, as primeiras semanas foram somente para juntar todas essas pequenas coisinhas. Mas eles saíam com frequência para tocar, então você despia o estúdio, eles colocavam tudo na van e seguiam para algum grande concerto; depois voltavam e montavam tudo de novo.”

O lado positivo desse processo fragmentado é que dava oportunidade para que a banda testasse ideias no palco. “Echoes”, então ainda chamada “Return of the Son of Nothing”, via a luz do dia e sentia a pulsação do público.

“Quando eles voltavam, estavam em forma, porque a tinham tocado ao vivo”, recorda-se Leckie. “Ela foi concebida como uma coisa grande, com diferentes andamentos. Então foi gravada dessa maneira.”

Recuperada dos diversos “nadas”, havia uma ideia de Richard Wright. Uma única nota era tocada no piano e passada por um alto-falante Leslie, um recurso normalmente usado com um órgão Hammond, contendo uma sirene rotativa, que impulsionava o som. A nota – como o sibilo sombrio de um sonar – anunciava o começo de “Echoes”. Deste ponto, outros “nadas” colocados juntos – uma melancólica frase de guitarra, o grito assustador de pedais sonoros, a atmosfera do desfecho final – chegavam à música concluída.

“Também fizemos isso com dois gravadores”, diz John. “Você pega duas máquinas, uma de cada lado da sala e passa a fita em uma. Então a leva para a outra, grava na primeira, e toca mais uma vez na segunda. O que ocorre é um atraso. O final de “Echoes”, quando as vozes aumentam, é um fragmento desta técnica.”

“Echoes” tinha estrutura, um senso maior de propósito e uma melodia mais forte do que qualquer um dos épicos anteriores do Floyd. Mesmo se o processo de juntar tudo tenha sido trabalhoso.

“Havia períodos de longos silêncios e fastio”, admite Leckie. “Eles eram jovens elegantes de Cambridge, afinal, e não eram nada bobos. Queriam que tudo fosse feito da forma correta. Eram bastante críticos com o timbre, com a afinação e com o que cada

um deles estava tocando. Sempre fuçavam no equipamento, tentando fazer com que as coisas soassem melhor. Roger e Dave eram, sem dúvida, os líderes. Eram os que diziam a todos o que queriam. Rick Wright sentava-se no fundo e não falava nada por dias, mas o seu piano, quando atacado, era sempre um ponto alto das sessões."

Ao falar com a imprensa antes do lançamento de *Meddle*, Waters foi visceral na crítica que fez sobre a atual situação da banda. "Estou entediado com a maior parte das coisas que tocamos." Acima de tudo, ele estava determinado a tirar a música do Floyd do rótulo de "rock espacial". Na turnê americana, na qual os seguidores da banda, mergulhados no imaginário cósmico musical, pediam que eles tocassem algumas músicas antigas favoritas como "Astronomy Domine" e até "See Emily Play", Waters responderia com as palavras ácidas: "Vocês devem estar brincando!".

Waters havia sido arrebatado pela crueza e candor do álbum lançado no ano anterior, da Plastic Ono Band, de John Lennon, um disco inspirado na terapia do grito primal à qual Lennon havia sido submetido a fim de superar alguns problemas de sua infância. Parte do expurgo do Floyd envolveria Roger escrevendo letras que ligavam o grupo ao mundo real, mesmo se eles não pudessem espelhar a abrasividade da música da Plastic Ono Band, e ainda tivessem que confiar no que Ron Geesin chamou de "um pouco suave".

Entrevistado em 2004, Waters revelou que a inspiração para a letra de "Echoes" veio do senso de falta de conexão que ele experimentou durante seus primeiros anos vivendo em Londres, que se seguiram à turbulenta saída de Syd da banda. Waters e sua futura mulher, Judy Trim, tinham se mudado para um *flat* em Shepherds Bush, na parte oeste de Londres. Uma janela do apartamento dava vista à movimentada Goldhawk Road, onde o casal via uma procissão de pessoas indo para o trabalho pela manhã e retornando à noite. As letras descrevem os estranhos

passando pelas ruas e, conforme ele explicou, “tudo se refere a fazer conexões com outras pessoas; sobre o potencial que os seres humanos têm de reconhecer a humanidade uns dos outros”. Ironicamente, apesar da distância gélida que se desenvolveria entre alguns dos músicos, o tema da comunicação, de chegar um ao outro, seria a base para onde a banda retornaria de forma obsessiva.

Enquanto “Echoes” ocupava a segunda metade do álbum, a primeira continha cinco novas canções. Duas delas, “A Pillow of Winds” e “Fearless”, foram creditadas a Waters e Gilmour, o que significava a primeira colaboração de ambos desde o *single* de 1968, “Point Me at the Sky”. Ambas as canções parecem peso-leve e entram em forte contraste com todo o rock ácido do movimento *Sturm und Drang* de apenas três anos antes. “A Pillow of Winds” era uma adorável barulheira acústica (seu título supostamente tirado do jogo de tabuleiro *mah jong*, do qual a banda era entusiasta), cantada de forma suave por Gilmour, e sugeria seu protagonista vivendo uma viagem induzida por cânhamo.

“Fearless” (de acordo com John Leckie, “o destaque do primeiro lado”) fazia uso parecido de violões, mas a letra de Roger sobre encarar as adversidades a despeito das probabilidades a tornava mais agressiva. As guitarras eventualmente desaparecem para ser substituídas pelas vozes combinadas do ‘Kop Choir’ do Liverpool FC para o refrão de “You’ll Never Walk Alone”; uma brincadeira interna feita com o baixista, que na época era fã do Arsenal FC.

A composição solo de Waters, “San Tropez”, era uma excursão cadenciada com pegada de jazz e Wright tocando seu instrumento no estilo piano bar, com seu escritor saudando as alegrias de beber champanhe durante a ceia e fazendo muito pouco naquele *hotspot* da França.

Se “San Tropez” soava delicada, “Seamus” era positivamente inconsequente. Os créditos da canção foram divididos igualmente entre os quatro. Aqui, Gilmour canta blues e toca gaita, pontuado

pelos uivos e latidos de um collie chamado Seamus, que pertencia ao *frontman* do Humble Pie, Steve Marriott. (Gilmour tomava conta do cachorro enquanto Marriott estava em turnê.) Como Leckie admite, “foi bem engraçado quando Dave tocou a gaita e o cachorro começou a uivar, mas devo admitir que fiquei surpreso ao escutar isso no álbum concluído”.

A maior parte de *Meddle* foi um convite a comparações, não com os competidores cerebrais do Floyd, como Yes ou King Crimson, mas com os sons mais gentis da The Band ou Crosby, Stills, Nash e Young. Apenas a abertura instrumental, “One of These Days”, parecia ligada ao antigo Pink Floyd. Com seu *riff* de baixo sinistro, efeitos sonoros no estilo de *workshops* radiofônicos da BBC e Nick Mason sussurrando as palavras *one of these days I’m going to cut you into little pieces*,[4] ela soava como uma versão pop progressiva e vampiresca do tema do seriado *Doctor Who* misturado com “Telstar”, do The Tornados.

Se, como Roger Waters certa vez afirmou, “*Atom Heart Mother* foi o começo do fim”, então *Meddle* foi o início de algo completamente novo. Diferente de *Ummagumma* ou grande parte de *Atom Heart Mother*, ele soava como o trabalho de um conjunto, e não o de quatro pessoas trabalhando individualmente, mas batalhando juntas para escapar das sombras do vocalista que havia partido. *Meddle* soava como o futuro do Pink Floyd.

Integrado a este futuro, contudo, estaria o desejo de Roger Waters de fazer um grande show. Embora canhões, pétalas de flores e *roadies* fantasiados de gorilas já fizessem parte dos shows do Pink Floyd, a performance da banda no Crystal Palace Bowl de Londres, em maio de 1971, foi a mais grandiosa até então. Ao dar um tempo nas sessões de *Meddle*, a banda chacoalhou o público chapado de seu torpor com um sistema de som quadrifônico, explodindo bombas de fumaça, e um gigantesco polvo inflável escondido em um lago na frente do palco, que aparecia durante o

grand finale de “A Saucerful of Secrets”. Um final espetacular para o show, mesmo que o efeito tenha sido levemente estragado pela visão de um *roadie* remando na água para soltar os tentáculos da fera e trazê-la para a plena vista da multidão.

Embora Waters reclamasse de que os “músicos da banda”, ou seja, Wright e Gilmour, se opunham a “qualquer coisa teatral”, havia um entendimento tácito entre os quatro de que, na falta de um *frontman* com *sex appeal*, como Robert Plant ou Mick Jagger, era melhor que eles encontrassem outras formas visuais de atrair a atenção do público. “Nos anos 1970, as pessoas vinham escutar a música e ver o show”, disse Richard Wright. “Elas não vinham me ver, ou a Dave e Roger. Não éramos pessoas convencionais do rock-n’-roll, desesperadas para ser celebridade. Não nos importávamos de não estar nos holofotes.”

Em 1971, os colegas britânicos do Led Zeppelin ficaram famosos por suas atividades fora do palco, com contas astronômicas de hotéis, histórias hercúleas sobre uso de drogas e *groupies* que eram utilizadas nos shows. Para o Pink Floyd, álcool e narcóticos eram assimilados e, como todas as bandas de rock inglesas, eles atraíam a atenção das *groupies*, apesar de Rogers ter dito na época que, “diferente da maioria das bandas, nós não estamos de verdade nessa onda de farrear em turnê”.

Mas, como todas as bandas em turnê, eles tinham horas de tédio para contornar. Jogos de gamão, Banco Imobiliário e o já mencionado *mah jong* estavam entre as atividades favoritas depois do show, especialmente para o espírito competitivo de Roger. Mas, ainda assim, havia rompantes de comportamentos típicos do rock-n’-roll. Lembrando-se da vez em que Gilmour pegou emprestada a motocicleta de um fã e dirigiu até um restaurante em Phoenix, Arizona, para o completo desinteresse dos presentes que jantavam, Nick Mason falou: “Isso nos lembrou por que não costumávamos fazer esse tipo de coisa”.

De volta ao lar, as noitadas comunitárias de três anos atrás eram coisa do passado. Cada membro da banda havia seguido o rumo para a vida doméstica. Em 1968, Roger e Judy se mudaram de Shepherds Bush e compraram uma casa no valor de 8 mil libras na New North Road, em Islington, na época, uma rua principal que ligava a Essex Road ao sul, em direção a Hoxton. Era um lugar considerado pouco comum para um artista de uma banda de rock tornar seu lar. O antigo colega de quarto de Syd, David Gale, então começando sua própria companhia de teatro, mudou-se depois para uma casa do outro lado da rua.

Waters recuperou algumas de suas habilidades de arquiteto e fez ele próprio parte do trabalho de reforma. A decoração era impecável, com chão de madeira e mobília minimalista na qual seu casal de gatos birmaneses podia vagar livremente. A edícula do jardim de Roger e Judy tornou-se o local de trabalho de ambos. Metade servia como estúdio para Waters, enquanto a outra metade foi entregue para que Judy trabalhasse com sua roda de cerâmica. Ávida para firmar sua independência, Judy ainda lecionava em período integral na Dame Alice Owen School, em Islington, cujos alunos ficaram aparentemente atônitos ao descobrir que ela era mulher de um membro do Pink Floyd. No começo Waters comprou um Jaguar, até que seus princípios socialistas levaram a melhor e ele o trocou por um Austin Mini.

Nick Mason não partilhava das dúvidas de seu colega. Um Lotus Elan estaria entre os diversos carros esportes que acabariam parados na frente da casa que ele dividia com Lindy, na St. Augustine's Road, em Camden. Rick e Juliette Wright e seus dois jovens rebentos, a filha Gala e o filho Jamie, estabeleceram seu lar a alguns quilômetros de Nick e Roger, na Leinster Gardens, em Bayswater.

David Gilmour era então o único membro solteiro do Pink Floyd. Desde que se juntara ao grupo, ele curtira sua liberdade no apartamento em Richmond Mansions. Durante uma rara pausa na

agenda da banda, Gilmour foi ao Marrocos de férias com sua namorada, a modelo da Quorum Jenny Roth. Contudo, com o início da nova década, seus dias de solteiro estavam contados. No final do ano, ele havia saído do apartamento em Richmond Mansions e comprado uma propriedade, uma fazenda abandonada, com estábulo e celeiro, próximo de Royden, em Essex. Cheia de esculturas de madeira, cercas baixas e uma grande escadaria em caracol, a casa oferecia uma mudança benvinda de cenário para o guitarrista, que disse naquele ano a um entrevistador: “Sou um garoto do campo em meu coração”.

Ao sair em turnê após sua primeira compra, Gilmour deixou Emo hospedado para tomar conta do lugar. Sem eletricidade ou aquecimento, mas com o barulho matutino de um galinheiro próximo e as enormes janelas sem cortinas que se abriam naquela área rural deserta, a casa não era o melhor dos lugares para dormir depois de uma noite de excessos. Mas, apesar do *status* de solteiro de Gilmour, logo a fazenda se beneficiaria de um toque feminino.

No meio da turnê americana de 1970, o guitarrista conheceu uma loira arrebatadora nos bastidores de um show em Ann Arbor, Michigan. Virginia Hasenbein, conhecida por todos como Ginger, era uma modelo de 20 anos da Filadélfia, garota propaganda da marca Leichner e também parte de um grupo de dançarinas de patins. Ginger tinha um relacionamento com o mesmo cara (“um doce empresário”, ela se lembra) desde os 16 anos. Após conhecer Gilmour no show do Floyd, encontrou-o novamente em uma festa naquela semana. Dessa vez, ela contou depois, Gilmour pediu que Waters distraísse o namorado dela e se apresentou de forma apropriada. Para todos os efeitos, os dois se sentiram imediatamente atraídos um pelo outro, e Ginger voou para Nova York para se encontrar com o guitarrista dias depois.

“Antes de cada show, ele colocava uma pequena cadeira próxima aos amplificadores e eu me sentava ali”, Ginger disse ao jornal *Mail*

on Sunday, em 2004. “David saía do palco e nos beijávamos. Nunca parávamos de nos beijar.”

“Ela se parecia com um anjo e David se apaixonou”, recorda-se um confidente. “Ginger fazia parte de um show de patins na época e costumavam chamá-la de ‘Sonho de rodas’. Acho que havia uma conversa de que ela também ia estrelar um filme. Levou só duas semanas para que ela abrisse mão de tudo – sua carreira, família, sua casa – e fosse com ele para a Inglaterra. Steve O’Rourke deu uma baita força para ajudar que isso desse certo.”

De volta à Inglaterra, o casal pegou o Jaguar de Gilmour e cruzou o país, dirigindo até Atenas, antes de tomar um barco em Rodes, onde passaram o feriado na nova casa de campo que O’Rourke havia comprado, em Lindos.

Quando retornou à Inglaterra, o casal começou a reformar a fazenda em Essex. Nos anos que se seguiram, Gilmour instalaria um estúdio caseiro e uma piscina (que ele mesmo cavou), além de comprar uma bicicleta com a qual podia andar pelas trilhas. Um cavalo aposentado que puxava um carrinho de cerveja deu uso ao estábulo, enquanto o antigo veículo de transporte comunitário do Floyd, um Packard oito cilindros, foi guardado no celeiro. Depois, um distraído Emo deixaria a bicicleta fora, na chuva, e o cavalo comeria o selim. Mas até então a vida era boa.

Apesar de parecer estranho, o Pink Floyd faria dois álbuns em 1971. Naquele ano, a EMI lançou *Relics*, uma compilação com onze faixas para seu selo de baixo orçamento, Starline/Music For Pleasure. Com o subtítulo *A Bizarre Collection of Antiques and Curios*, continha os *hits* “Arnold Layne” e “See Emily Play”, junto com as canções de pouco sucesso “Careful With That Axe Eugene”, “Interstellar Overdrive”, e as esquecidas do lado B, incluindo a charmosa música de Richard Wright, “Paintbox”, que depois ele diria ser pavorosa. *Relics* também trazia uma composição inédita, “Biding My Time”, uma sobra de 1969 abandonada da suíte “The Man, The

Journey", que tinha a rara distinção de incluir um solo de trombone de Wright, uma homenagem aos seus dias como fã de jazz da época dos chapéus-coco, feita no começo dos anos 1960.

O esboço da capa de *Relics* no estilo do cartunista Heath Robinson seria a única incursão de Nick Mason na arte dos álbuns, evidência de que aqueles três anos debruçado em uma mesa de desenho na Regent Street Poly não foram um desperdício completo. A despeito de ter sido lançado por conta de obrigações contratuais, *Relics* se tornaria um item precioso para os fãs do Floyd posteriores a *Dark Side of the Moon*, que queriam conhecer a banda em sua fase sessentista, sem ter que esvaziar a carteira para comprar todos os álbuns anteriores.

Relics seria considerado o culpado por ter tirado parte das vendas do disco seguinte do Floyd. Ainda assim, *Meddle* foi lançado em torno de seis meses depois, em novembro. Sua imagem abstrata, um *close* de uma orelha humana submersa, é a capa do Floyd de que Storm Thorgerson menos gosta. Parte da responsabilidade pode ser atribuída à banda que apresentou ideias brutas durante uma turnê no Japão. "A banda sempre diz que *Atom Heart Mother* era uma capa melhor do que um disco", diz Thorgerson, "mas acho que *Meddle* é um disco bem melhor do que a capa." A foto da banda no encarte seria a última do grupo a aparecer em um disco original do Floyd até 1987, com o lançamento de *A Momentary Lapse of Reason*. O desfile de fungos faciais e camisetas cavadas provavam que a banda era completamente indistinguível de seu público, o que, claro, era exatamente a forma que eles gostavam.

Apesar de completar seu álbum mais forte desde *The Piper at the Gates of Dawn*, a natureza incansável da banda fazia com que eles se distraíssem facilmente por outros projetos. Adrian Maben, um jovem diretor francês, abordara David Gilmour e Steve O'Rourke no começo daquele ano, propondo um filme no qual o Pink Floyd fizesse a música para imagens de pinturas de René Magritte, Jean Tinguely e Giorgio de Chirico, entre outros. "Eu pensava

ingenuamente que seria possível combinar boa arte com a música do Pink Floyd", disse Maben. A banda recusou educadamente.

Naquele verão, Maben, passando férias na Itália, fez uma visita a um anfiteatro de dois mil anos de idade em Pompeia, ao pé do monte Vesúvio. Após perder seu passaporte durante a visita, Maben convenceu o segurança a deixá-lo voltar ao anfiteatro para procurá-lo. Sozinho na arena deserta à luz mórbida do crepúsculo, ele foi aturdido pelas linhas fantasmagóricas do ambiente e sua fabulosa acústica natural, que amplificava o som de insetos e morcegos e, quem sabe, outros entes voadores por entre as ruínas.

Maben conseguiu alguns fundos de um produtor alemão, Reiner Moritz, e marcou outra reunião com a banda, dessa vez para propor a ideia de um filme de rock que poderia ser, em suas palavras, "um anti-Woodstock'", uma reação ao celebrado longa-metragem do diretor Michael Wadleigh sobre o festival de 1968. *Help!*, o filme que Richard Lester havia feito sobre os Beatles, e a película de D. A. Pennebaker sobre Dylan, *Don't Look Back*, tinham seguido o mesmo veio. Maben, por sua vez, queria que o Pink Floyd tocasse no anfiteatro vazio, só para a equipe de filmagem e um punhado de *roadies*.

"Não era preciso haver um grande público para a banda ser vista como extremamente bem-sucedida – filmes de rock já tinham virado um clichê", explica Maben. "Qual teria sido o motivo de fazer esse mesmo tipo de filme com o Floyd?"

A banda se animou com a ideia e concordou em pagar metade dos custos, mas mantendo controle sobre o produto final, uma decisão da qual se arrependeriam depois.

No começo de outubro, o Pink Floyd voou para Pompeia para começar as filmagens, com uma equipe reduzida liderada por Pete Watts e Alan Styles. Com mais shows marcados no Reino Unido, eles trabalhavam com uma agenda apertada. Não havia, como resmungou Nick Mason, "noites de descanso para provar a culinária local e sua carta de vinhos". Ao contrário, a banda passou os três

primeiros dias incapaz de fazer qualquer coisa, porque não havia energia elétrica. Quando a força foi finalmente ligada, ela era insuficiente para dar conta do equipamento de som e luz. Por fim, um cabo foi conectado à prefeitura, correndo pelas ruas até o anfiteatro, com um *roadie* de guarda para se certificar de que não fosse desconectado.

Uma das exigências do Floyd foi de que Maben os filmasse e gravasse tocando ao vivo. Não haveria *playback*. A banda tocou versões de suas faixas mais recentes, “Echoes” e “One of These Days”, junto com uma ressuscitada “A Saucerful of Secrets”.

Em cenário real, tocando com o sol do Mediterrâneo ao fundo e para um público misto de *cameramen*, *roadies* e alguns garotos locais que conseguiram entrar, a filmagem oferece um revelador vislumbre do Pink Floyd pré-superstar da era pós-Syd. A nova “Echoes” se iguala ao anfiteatro com perfeição: uma performance lânguida e sem pressa, entrecortada com imagens das esculturas e gárgulas que os cercam para dar dramaticidade. Depois, quando a canção divaga, a banda é mostrada passando pelas piscinas de lava borbulhante e fumegante nas rochas sulfurosas do monte Vesúvio – todos de cartola e camisetas pintadas com gravatas – como quatro reis hippies transportados para uma paisagem pré-histórica.

A banda tocou “A Saucerful of Secrets” a pedido de Adrian Maben, já que ele queria filmar Waters reprisando seu antigo truque de atacar o gongo no meio da canção. Filmada com a luz do sol da manhã, Gilmour, descalço, se acocora na areia, tocando *slides* extraterrestres com sua Stratocaster, enquanto Mason faz uma levada padrão e Wright martela figuras rotatórias no teclado em homenagem a seu antigo herói da década de 1960, Stockhausen. Enquanto isso, o mestre de cerimônias Waters detona um conjunto de pratos, antes de ir ao gongo e golpeá-lo alegremente com uma marreta. Ele se parece menos com um músico e mais com um

esportista marcando o ponto final do jogo. Permanece ali a imagem mais bela de cada um deles no começo da década de 1970.

Após apenas três dias de filmagens, a banda retornou à Inglaterra para um show na Universidade de Bradford. Quando o produtor de cinema alemão Reiner Moritz não pôde pagar a conta de hotel deles, Maben ficou preso no hotel até que lhe fosse enviado dinheiro. Ele também tinha outra preocupação urgente: ainda havia lacunas no filme, as quais esperava que o Floyd concordasse em preencher posteriormente.

Em dezembro, a banda se juntou a Maben em Paris, no estúdio Studio Europasinor, para mixar a filmagem de Pompeia e gravar mais algumas coisas. Eles foram filmados em um palco vazio, tocando “Set the Controls for the Heart of the Sun”, “Careful With That Axe Eugene” e uma versão da novidade do *Meddle*, a faixa “Seamus”, chamada dessa vez de “Mademoiselle Nobs”, em homenagem à cadela Nobs, da raça afghan hound, persuadida a uivar com a gaita de Gilmour.

Maben também filmou entrevistas especiais em Paris, que ficaram de fora da edição original, mas vieram à tona na edição do diretor em 2002. O humor barulhento do grupo estava em plena fluidez enquanto Maben, fora da câmera, tentava conduzir a entrevista. O Floyd, comendo ostras e virando garrafas de cerveja, se esquivava a cada pergunta. Waters, com olhinhos brilhando como pérolas de travessuras, é o mais evasivo do grupo.

“Você está feliz com a filmagem?”, pergunta Maben a certa altura.

“O que você quer dizer com *feliz*?”, rebate o baixista, soprando anéis de fumaça.“Bem, você acha que ela é interessante?” – é a pergunta seguinte.

Há uma pausa longa e excruciante.

“O que você quer dizer com *interessante*?”, responde Roger, zombando.

“Eles tiravam sarro de mim o tempo todo”, admite Maben. “Acho que Roger era o mais inquieto dos quatro. Embora Peter Watts, o *roadie*, tenha dito para mim que Syd Barrett era cem vezes pior.”

Assisti-la agora nos dá um cândido vislumbre da dinâmica da banda. O grupo tinha desenvolvido um senso de humor telepático e uma propensão para piadas e muita competição, tal qual qualquer grupo de homens que fica tempo demais na companhia uns dos outros ao longo de três anos. Entretanto, seus respectivos papéis eram ordenadamente encerrados. Waters é o líder e principal atormentador; Gilmour lhe dá apoio, quase emparelhando no nível de sarcasmo; Mason faz algumas tentativas de conciliação (“Adrian... Adrian... sua tentativa de extrair uma conversa desse pessoal está fadada ao fracasso”), mas não consegue ajudar a desencorajar Waters; Wright sorri enfastiado e tenta dar respostas diretas às perguntas. De fundo, um *roadie* do Floyd, Chris Adamson, diverte-se com a tão familiar demonstração. Quando Maben tenta envolver Adamson na entrevista, Mason interfere, rápido como um raio: “Ele não é importante; não gaste filme com ele. Como dizem os franceses, ‘ele não é apenas um *roadie*?’.” Em meio a gargalhadas altas, parece que Gilmour ainda tenta responder.

Uma versão de sessenta minutos de *Live at Pompeii* iria estrear no Festival Internacional de Filme de Edimburgo, em 1972, recebendo críticas diversas. Contudo, não era o produto acabado. Maben ainda se encontraria com a banda mais uma vez no ano seguinte para fazer mais gravações que, sem que ela soubesse, daria ao filme ainda mais importância.

Enquanto isso, embora não tenha chegado ao primeiro lugar como *Atom Heart Mother*, *Meddle* ainda alcançou uma saudável terceira posição. De forma frustrante, não foi tão bem nos Estados Unidos, ficando na posição 70, o que levou depois a uma séria revisão no relacionamento da banda com o selo americano Capitol.

Apesar da carreira fraca nos Estados Unidos, *Meddle* deu ao grupo várias boas resenhas, com a *Rolling Stone* aplaudindo “o

surgimento de David Gilmour como a força que molda o grupo". Em seu lar, a imprensa musical estava dividida. A *Sounds* aplaudiu "Echoes" como uma das mais "completas canções que o Pink Floyd já havia feito". A revista rival, *Melody Maker*, ficou menos impressionada. O editor Michael Watts, fã da banda de longa data, repreendeu "o lamacento *Meddle*" com seus "vocais fracos e trabalhos instrumentais que são certamente antiquados".

Um mês depois, Watts recebeu um pacote na redação da *Melody Maker*. Desembrulhou o que pensava ser um presente de Natal de alguma gravadora grata e deu de cara com uma brilhante caixa de madeira vermelha, a tampa presa com um trinco. Watts abriu o fecho e pulou para trás quando uma luva de boxe saltou de dentro, por pouco não atingindo seu rosto. Era um presente de Natal do Pink Floyd.

Para Syd Barrett, o começo de uma nova década marcaria o início de sua lenta retirada da indústria musical. Seu segundo álbum solo, *Barrett*, saiu no fim de 1970, com uma embalagem cheia de insetos desenhados por ele mesmo em seus dias na escola de arte. "Syd Barrett é capaz de coisas bem maiores do que isso", afirmou a *Disc and Music Echo*. Syd concordou meio a contragosto a promover o disco, aparecendo em fotografias na *Melody Maker*. Ele disse na entrevista, relutante e distraído: "Nunca cheguei a provar que estava errado, apenas preciso provar que estou certo".

No verão de 1971, Mick Rock conseguiu um encontro, tirando fotos e entrevistando Barrett no jardim da Hills Road para a revista *Rolling Stone*, enquanto a mãe coruja de Syd os abastecia com chá e bolo. Nas imagens, o vocalista aparece sorrindo e relaxado, mais próximo de sua antiga versão de astro pop, e novamente com os cabelos longos. Entretanto, a entrevista é carregada de frases que traem sua mente confusa ("tenho uma cabeça muito irregular") e uma incerteza atroz sobre o que o futuro lhe guardava. "Estou

trilhando o caminho ao contrário", ele admitiu com pesar. "Em sua maior parte, apenas desperdicei meu tempo."

Syd apareceria em Londres naquele verão para visitar Mick e sua mulher na época, Sheila, no apartamento deles em Shepherds Bush. Chegou à porta sem aviso, fumando maconha, e então desapareceu novamente, retornando meses depois.

Em janeiro daquele ano, Syd esteve entre os convidados no casamento de seu antigo colega de apartamento, Seamus O'Connell, em Cambridge. Ele apareceu com Roger Waters, comportou-se de forma impecável, e até mesmo sumiu para um *pub* após a cerimônia com a mãe de Seamus. De volta a Cambridge, Peter Wynne-Willson, que agora havia se tornado um *satsangi*,[5] apanhou Syd na casa de sua mãe e o levou ao local de encontro da Sant Mat. "Haveria algumas pessoas ali que ele conhecia, e achamos que poderia gostar", lembra-se Peter. "Mas ele ficou arisco muito rapidamente e saiu. Foi a última vez que vi Syd. Fiquei com a impressão de que ele realmente não curtia ver pessoas que o lembrassem daqueles dias."

Barrett talvez quisesse se distanciar de seus contemporâneos do Pink Floyd, mas no final do ano ele teve um reencontro com uma antiga namorada. Jenny Spires estava de volta a Cambridge e vivendo com seu novo parceiro, um músico chamado Jack Monck. Syd sentia-se seguro perto de Jenny e, em janeiro de 1972, ela o levou para assistir a um show na King's College Cellars. Monck tocava baixo para um *bluesman* americano, Eddie 'Guitar' Burns. Na bateria, estava John Alder, chamado de Twink, que integrara uma das bandas regulares do UFO, a Tomorrow. Ele e Barrett já tinham se visto antes em diversas ocasiões em Londres. "Achei que ele estava bem", lembrou-se Twink. "Foi uma relação calorosa, nada de más vibrações."

Naquela noite na King's College Cellars, Barrett pegou uma guitarra emprestada, subiu no palco com Monck e Twink, e tocou vários blues improvisados como aquecimento para a apresentação

da atração principal. Na noite seguinte, Barrett juntou-se à dupla para uma canja na Cambridge Corn Exchange. Eles usaram o nome The Last Minute Put Together Boogie Band e ensaiaram algumas das músicas de Syd mais cedo naquele dia. Juntou-se ao trio naquela noite o guitarrista americano Bruce Paine e Fred Frith, que acompanhava o guitarrista inglês de jazz rock, Henry Cow. Infelizmente, Barrett foi incapaz de se lembrar das mudanças de acordes de suas antigas canções, optando por tocar repetidamente o riff de uma versão da música do Yardbirds, “Smokestack Lightnin”.

Incansáveis, Twink e Monck perseveraram, aparecendo alguns dias depois na Hills Road para conversar com Syd sobre montar uma banda. Barrett concordou e o trio começou a ensaiar e até a trabalhar nas canções próprias “Octopus” e “Golden Hair”, antes que os chamassem para um show na Cambridge Corn Exchange, com a MC5 como banda de apoio – os roqueiros que no final dos anos 1960 fizeram fama com “Kick Out the Jams”.

Em 5 de fevereiro de 1972, Barrett, Twink e Monck adotaram o nome Stars e fizeram sua estreia em um show de fim de tarde na lanchonete Dandelion. Alguns presentes se lembram de o show ter sido um pouco caótico e que a musicalidade de Barrett ficava aquém da atuação de seus companheiros, mas o grupo pareceu satisfeito com seu desempenho.

Stars tocou novamente no Dandelion e também fez um show aberto de última hora na Market Square de Cambridge. A única fotografia conhecida de Barrett nesses shows mostra seus cabelos na altura dos ombros e o rosto obscurecido por uma pesada barba negra; irreconhecível diante da imagem de tempos anteriores de astro pop, e indistinguível de qualquer um dos outros caras cabeludos e barbados com quem aparece tocando. Drogas, aparentemente, estavam ausentes.

Nenhum de seus colegas de banda nem sequer se lembra de ver Syd fumando um baseado, quanto mais tomando alguma coisa mais forte. Embora seu comportamento geral fosse distraído e ele

parecesse um pouco frágil, Syd não era, nas palavras de uma testemunha, “mais peculiar do que muitas pessoas que havia por ali, porém era preciso ficar esperto para acompanhar as estranhas tangentes que ele apanhava em uma conversa”.

Foi uma impressão partilhada pelo crítico de rock, Nick Kent, que tinha visto Barrett se revelando no palco pela primeira vez em 1967. Na época, Kent escrevia para o jornal *underground Frendz*. A redação do jornal na Portobello Road, em Notting Hill, ficava em cima de um local para ensaios, onde ele encontrava Syd e alguns dos membros da Star. “Isso foi no começo de 1972, o sonho hippie estava morrendo e havia uma horrível dose de casualidades, como na situação de Syd por abuso de ácido, então ele se encaixava perfeitamente”, explica Kent. “Todos os dias, pessoas que haviam tido uma má experiência vinham ao escritório para tentar falar sobre suas visões de mundo. Na verdade, Syd não era tão ruim quanto a maior parte dessa gente.” Contudo, Kent também teve algumas conversas tangenciais com Barrett. “Havia um jovem meio hippie naquele dia que lhe perguntou: ‘Tem escrito músicas novas, Syd?’. E Barrett respondeu: ‘Sinto muito, mas eu não falo francês’.”

De volta a Cambridge, a aparência de banda de garagem da Corn Exchange não servia mais para o novo grupo de Syd. Conforme se espalhava a notícia de que Barrett estava tocando ao vivo novamente, ingressos para o show do dia 24 de fevereiro se esgotaram rapidamente. A casa foi lotada com devotos de Syd que viajaram até Cambridge. Infelizmente, como precursores do punk rock, o incendiário MC5 estava fadado a dificultar a vida de qualquer artista que tocasse depois deles. No começo, Barrett mostrou-se disposto. Ele tinha raspado a barba e comprado um novo par de calças de veludo. Testemunhas recordam-se de uma apresentação que incluía as músicas próprias de Syd “Golden Hair” e “Octopus”, além de “Lucifer Sam”, do Pink Floyd. No palco, contudo, o Stars foi prejudicado por problemas sonoros, enquanto Barrett cortou o dedo em uma das cordas e começou a sangrar. Quando o amplificador de

Jack Monck pifou no meio do show, Syd começou a se retirar do palco, parecendo, mais uma vez, agir como se estivesse em outro lugar.

Ainda determinado, o Stars tocou novamente na Corn Exchange, apenas dois dias depois, junto com a banda de rock progressivo Nektar. Mick Brockett na época estava atuando como engenheiro de luz para o Nektar e já tinha visto o Pink Floyd quando trabalhava na Roundhouse. Brockett, que mantinha um diário naquela período, descreveu o show com uma palavra: “patético”.

“Fiquei muito desapontado”, ele se lembra hoje. “Syd e Twink bombardearam nossos ouvidos, até mesmo nos bastidores, com sequências de acordes dissonantes, gritos e berros, sem nenhum conteúdo musical.”

Seria o último show do Stars. Dias depois, a *Melody Maker* fez uma crítica pobre do primeiro show na Corn Exchange, redigida pelo escritor e aficionado por Syd, Roy Hollingsworth. “Ele mudava de andamento a todo instante; as tonalidades e acordes não tinham sentido algum”, ele escreveu. “Os dedos de sua mão esquerda encontravam as trastes como se fossem estranhas. Eles criavam acordes, os reformavam e então se perdiam de novo. Foi como assistir a alguém juntar pedaços de memórias que tinham sofrido severos traumas pós-guerra...”

No público da primeira noite também estava Clive Welham, o baterista da primeira banda de Barrett. “Syd nem parecia estar lá, ficava sem fazer nada, olhando ao redor. Era como se se perguntasse o que estava acontecendo”, lembra-se Clive. “Saí mais cedo do show. Estava quase chorando. Não suportava vê-lo daquela maneira.”

“Foi um show desastroso”, falou Twink. Barrett apareceu na sua porta, com uma cópia da crítica da *Melody Maker* na mesma manhã que saiu. “Syd ficou realmente incomodado com aquilo. Ele disse que não queria mais tocar.” O Stars estava acabado.

Barrett conteve sua raiva até retornar a Hills Road. Retórico e delirante, ele quebrou seus móveis antes de ir para seu quarto no porão. Uma vez lá, começou a bater a cabeça compassadamente contra o teto.

1 Termo inglês que se refere a jovens de classe média alta que adotam estilo que os distingue pela discrição e elegância. (N. T.)
2 “o espaço entre amigos”. (N. T.)
3 Estilo de música coreana. (N. T.)
4 “Um dia desses te pico em pedacinhos.” (N. T.)
5 Seguidor de Swaminarayan, a figura central do hinduísmo moderno. (N. T.)

CAPÍTULO SEIS CARRO NOVO, CAVIAR

> “Você tem de ser competitivo, agressivo e egocêntrico – todas as coisas que farão de você um verdadeiro astro.”
>
> **Roger Waters**

No cavernoso *hall* da Earls Court, em Londres, a exibição era o assunto favorito à medida que o evento se aproximava. Enquanto as pessoas se acotovelavam entre as barracas de comida inflacionadas, bancas de merchandising com as últimas criações artísticas empilhadas de Storm Thorgerson, o *designer* do Floyd, e bares vendendo cerveja morna em copos de plástico, a pergunta que ecoava em todos os lugares era: eles vão tocar *Dark Side of the Moon* ou não?

Era outubro de 1994 e o Pink Floyd estava em turnê desde abril. Em dado momento de julho, em algum ponto do Meio-oeste americano, o Pink Floyd começou a tocar na íntegra seu álbum que teve 35 milhões de cópias vendidas, durante a segunda parte do show. Desde então, isso vinha sendo repetido de forma randômica durante a turnê que passou por Roterdã, Basileia, Hannover e Roma. Londres teria sorte. Seis dos 14 shows feitos na Earls Court incluirão *Dark Side of the Moon* completo.

A dissertação de Roger Waters sobre a condição da raça humana já havia completado 21 anos de idade. Waters se foi, mas seus antigos colegas e uma equipe contratada iriam reproduzir seus melhores 41 minutos nessa noite, fazendo voltar os anos para tantos membros do público que tinham idade suficiente para se lembrar da primeira vez que os escutaram, e também para milhares

de jovens que os haviam conhecido mais recentemente. Eles começam e terminam com o som de um coração humano batendo, e atravessam uma gama de emoções e experiências, explorando medo, fracasso, ganância e insanidade, apresentados com perfeição para a plateia – em êxtase – no estádio.

Tudo tinha sido bem diferente em 1972.

“Em razão de vários problemas mecânicos e elétricos, não podemos continuar fazendo isso, então faremos algo diferente...”

Roger Waters fez seu anúncio por volta de vinte minutos da primeira performance da nova peça do Pink Floyd no The Dome, em Brighton, no dia 20 de janeiro. O plano tinha sido abrir o show com seu último trabalho em progresso, ainda não gravado, mas supostamente chamado *Dark Side of the Moon*. Na luta para tocar no tempo de uma fita com efeitos especiais, o equipamento da banda começou a se comportar de forma estranha, e eles encalharam nos primeiros compassos de uma música que dali a um ano seria conhecida como “Money”, e que iria ajudar a tornar o Pink Floyd uma das maiores bandas do planeta.

Na verdade, o problema não era a natureza complicada da nova música da banda. Assim como em Pompeia, uma grande quantidade de equipamentos de som e luz foi conectada a uma mesma fonte de força. Algo tinha que ceder. Frustrado, Waters e Gilmour saíram do palco. Após uma breve pausa, voltaram para fazer os compassos de abertura de “Atom Heart Mother”.

Infelizmente, conforme Nick Mason admitiu depois quando discutia a mentalidade geral da banda, “nós tínhamos medo de morrer de tédio”.

Naquela fatídica noite, o concerto de rock sinfônico datado de 1969, apresentado com tudo exceto a orquestra, soou velho e sem brilho. De um modo estranho, a banda tinha ficado sem gás e perdido o rumo novamente.

Na mesma noite, em Cambridge, Syd Barrett estava tocando no palco da King's College Cellars com os músicos que constituiriam sua nova banda, Stars. Entretanto, a aventura musical planejada por seu antigo grupo não podia ser mais distante do que o blues em doze compassos que Barrett fazia.

A frustração de Nick Mason com grande parte do material que o grupo tinha era partilhada por seus colegas. Roger Waters, em especial, foi perspicaz em explorar a direção que o conjunto tinha tomado com "Echoes" e criar outro, chamado "Poema épico sonoro", dirigido por um tema similar.

Apesar da distração que o título *Dark Side of the Moon* fornecia, ainda havia um desejo arrebatador de se desvencilhar daquela imagem de "rock espacial", escrever sobre pessoas de verdade, emoções reais e vida real.

Dark Side of the Moon (o artigo definitivo *The* só apareceria na reimpressão de 2003) começou da mesma forma que a maior parte dos álbuns do Pink Floyd: com a banda brincando em um estúdio por horas para ver se conseguia criar algo que valesse a pena. Em 29 de novembro de 1971, tendo acabado uma excursão pela América do Norte, o grupo agendou cinco dias no Decca Studios, em West Hampstead, a mesma casa em que David Gilmour outrora fizera seu teste com a Jokers Wild. Antes disso, eles tiveram uma reunião na casa de Nick Mason, em Camden, onde Roger Waters lançou uma ideia.

"Eu me lembro de estar sentado na cozinha, olhando para o jardim e dizer: 'Ei, caras, acho que tenho uma resposta'", ele se recorda. Waters descreveu sua visão de uma peça musical "sobre as pressões, dificuldades e questões que aparecem na vida de uma pessoa e geram ansiedade".

"Recordo-me de Roger dizer que ele queria escrevê-la de forma absolutamente direta e clara", diz Gilmour. "Dizer pela primeira vez exatamente o que queria e sair daquele padrão psicodélico e esquisito, e dos gorjeios misteriosos."

“Essa sempre foi minha luta no Pink Floyd”, diz Waters. “Tentar arrastá-lo de volta das fronteiras do espaço, chutando e berrando, sair daquela extravagância em que Syd estava, para algo que, no meu entendimento, era muito mais político e filosófico.”

Agora um homem casado de 23 anos de idade, o baixista ainda lutava com diversos temas com os quais tinha dificuldade de lidar desde a adolescência. No topo de tudo estava a crença convicta de sua mãe, passada para ele desde muito jovem, de que era necessário ter “uma educação decente, um trabalho decente, porque você vai querer ter uma família e precisa estar preparado...”. Roger admite que chegou a acreditar que parou naquele estágio de se preparar, até que a realidade o atingiu: “Eu não me preparava para coisa alguma – fiquei bem no meio de tudo, onde sempre estivera. Puta merda, era isso!”.

Com o encorajamento de Waters, os quatro compilaram efetivamente uma lista de todas as coisas que os perturbavam no palco e em suas vidas. Elas iam do tédio e do perigo de viagens aéreas ao medo de crescer e envelhecer; passando pelos problemas de religiões organizadas à violência, ganância e, a mais pungente na vida de seu antigo cantor, insanidade.

Outros conceitos encontrariam espaço na mistura lírica conforme o trabalho progredia, mas por ora eles precisavam de músicas. No Decca Studios, a banda retomou algumas ideias que tinham sido descartadas em álbuns anteriores. Revisitaram uma suave peça feita para piano por Richard Wright que tinha sido, de forma intrigante, rejeitada pelo diretor Michelangelo Antonioni para a trilha sonora de *Zabriskie Point*, dois anos antes. Ela tomaria forma nos meses seguintes e se tornaria “Us and Them”. Outra composição do tecladista aventada seria “The Great Gig in the Sky”. Waters trouxe algumas demos brutas de casa – apenas sua voz e um violão – que seriam as bases para “Money” e “Time”. A tendência de tagarelar da banda reapareceu com o baixista reciclando o trecho *breathe, breathe in the air...*, de “Give Birth to a Smile”, uma faixa da trilha

sonora de *The Body*, como ponto de partida para a canção que seria “Breathe”.

Progressos no material novo congelaram novamente em dezembro, quando o Floyd voou a Paris para ser filmado mais uma vez para o *Live at Pompeii*. Contudo, eles recomeçaram as gravações no Abbey Road Studios ao longo de janeiro e fevereiro de 1972, com sessões quebradas por ensaios e encontros para compor nos estúdios dos Rolling Stones, em Bermondsey, sul de Londres. Com datas de shows agendadas por toda a Inglaterra em fevereiro, a banda estava determinada a ter algo novo para tocar, nem que fosse para dispersar seu próprio tédio.

Embora o show na Brighton Dome tivesse ido mal, ao menos o Floyd teve a oportunidade de lançar seu material novo. Alguns dos efeitos especiais gravados que iriam fazer parte do álbum concluído já eram usados. A canção de abertura, “Breathe”, ainda em estágio de composição, adquiriu o uso distintivo e doce do pedal que caracteriza a versão acabada. “On the Run”, na época chamada de “Travel Sequence”, continha sete minutos de jazz rock, com Gilmour e Wright brincando, bem diferente da versão orientada pelos sintetizadores que entrou no disco. Em outro lugar, Wright aveludava as linhas para uma hesitante versão de “Time” e um protótipo de “The Great Gig in the Sky”, na época chamada “Mortality Sequence”, que incluía uma sessão narrada com fragmentos da Carta de São Paulo aos Coríntios, entrecortada por um monólogo de Malcolm Muggeridge, jornalista e cristão escolástico, então notório por seu envolvimento na organização do Festival of Light, um grupo de pressão dedicado à defesa dos valores cristãos. Uma colega de Muggeridge no Festival of Light, a ativista cristã Mary Whitehouse, também sentiria todo o peso da ira de Roger Waters em uma canção posterior do Pink Floyd.

Testar uma média de quarenta minutos de material novo no palco foi um desafio para a banda e seu público. Mas o rock estava desesperado para ser levado a sério como forma de arte. Portanto,

foi um pulo bem menor do que parece ser agora. Os shows do Floyd eram com frequência encontros sedentários, com boa parte do público deitada e envolta na doce névoa de um grande número de cigarros ilegais. Waters explica: “Queríamos que o público *escutasse* de fato. E depois, eu ficava terrivelmente perturbado quando eles não o faziam”.

A série de shows em fevereiro continuou por todo o país, com *Dark Side of the Moon* sendo tocado em sua totalidade, da mesma forma que havia sido, pela primeira vez, no Portsmouth Guildhall. Ainda havia obstáculos a superar: a Coventry’s Locarno Ballroom os viu desvelar seu *magnum opus* à meia-noite, após uma apresentação que agradou à plateia do *showman* Chuck Berry, enquanto um show na Manchester Free Trade Hall foi abandonado depois de apenas uma música e meia, por falta de energia. O verdadeiro teste do fervor da banda aconteceria em quatro noites no final do mês no Rainbow Theatre – a estreia em Londres do que estava sendo chamado de “Dark Side of the Moon: A Piece for Assorted Lunatics”.

A banda também fez grande esforço para garantir que o som e a luz melhor que tudo. No começo do ano, eles haviam adquirido um novo PA customizado, completo com quatro canais e som quadrifônico de 360 graus; um aparelho bem distante daquele de 1967, quando o som do Azimuth Coordinator era comandado por Richard Wright pelos quatro cantos da casa de show a partir de um dispositivo sobre seu órgão Hammond. Neste caso, também queriam ter a melhor das aparências, o que significava abandonar os manjados jeans e camiseta do Floyd (em geral, o jeans era o mesmo, mas de vez em quando uma camiseta diferente aparecia nos shows), mais o desenvolvimento de um equipamento de luz primoroso, operado pelo novo membro da equipe, Arthur Max, um jovem americano que a banda encontrara pela primeira vez dois anos antes, como engenheiro de luz do Fillmore West, em São Francisco. A fama de Max o precedia como o homem que havia

trabalhado três dias sem parar operando os holofotes do Festival de Woodstock.

Com casa cheia todas as noites, a banda abriu os shows no Rainbow com *Dark Side of the Moon*, seguida de “One of These Days”, do *Meddle*, e fechava com um bis de “Echoes”. Sem perdão, eles não se rendiam aos pedidos da multidão por “Set the Controls for the Heart of the Sun” e “Careful With That Axe Eugene”. A mensagem era clara: o antigo Floyd morreu; vida longa ao novo Floyd. Contudo, um fantasma passageiro, um aparentemente elegante – Syd Barrett –, foi visto em meio ao público em um dos shows. A *Melody Maker*, cautelosa após o incidente da caixa com luva de boxe no Natal de 1971, delirou com os “relâmpagos flamejantes, poeira brilhante soprada pelo vento e uma viagem ao lado escuro da lua”. Derek Jewell, do *Sunday Times*, parte da nova geração de críticos da Fleet Street determinados a levar o rock a sério, caiu em um devaneio sobre “música sobreposta com um labirinto de fitas extras que faz os ouvidos tilintarem”, antes de finalmente declarar: “O Floyd é o dramaturgo supremo”.

Em algum ponto entre os desastrosos shows do Brighton Dome e os vitoriosos do Rainbow, Roger Waters escrevera uma parte crucial da nova música, um dramático *grand finale* chamado “Eclipse”. “Acho que cheguei ao show com a música no bolso”, Waters contou ao escritor John Harris. “Eu disse algo como: ‘Aqui, pessoal, escrevi o final’.”

Durante um breve período, *Eclipse* foi o título do álbum. A banda foi obrigada a mudar o nome quando se descobriu que os roqueiros *folk* da Medicine Head tinham lançado um disco chamado *Dark Side of the Moon*. Quando a poeira assentou e as vendas do álbum acabaram sendo modestas, o Floyd voltou para o nome original. Como Gilmour explicou na época, “o disco deles não vendeu bem, então pensamos, que se dane...”.

A única mosca na sopa foram as notícias de que um pirata do Rainbow Theatre estava sendo vendido em lojas de disco

inescrupulosas do país. De acordo com algumas fontes, teriam sido feitas cem mil cópias com a nova *pièce de résistance* da banda ainda a um ano de ser lançada.

Hoje, a decisão de abandonar temporariamente a gravação do disco e fazer outro álbum com material novo pode parecer estarrecedora. Barbet Schroeder, o diretor de cinema francês com quem o Floyd havia gravado a trilha sonora de *More*, voltou a procurar a banda.

A última criação em celulose de Schroeder, *A colina sagrada*, precisava de música. O Floyd concordou em pegar um voo até o Strawberry Studios, na Château d'Hérouville, nos arredores de Paris. O estúdio seria imortalizado no título do álbum de Elton John daquele ano, *Honky Chateau*.

Em duas incomuns semanas focadas exclusivamente nas gravações, o Floyd quebrou sua tradição de *jams* intermináveis. Munidos de cronômetros, canetas, papel e um corte bruto do filme, eles assistiram e marcaram as sequências individuais. Fizeram dez músicas em catorze dias, apesar de voarem para uma turnê no Japão bem no meio do trabalho. Como Nick Mason admitiu depois, "não tínhamos escopo para autoindulgência".

Gilmour, que mais tarde alegaria em uma rara explosão de entusiasmo que adorou o álbum final, também se ateve à disciplina. "Foi jogo rápido. Sentamos na sala, escrevemos, gravamos, como linha de produção. É bom trabalhar sob condições restritas de tempo e tentar ir ao encontro das necessidades de outra pessoa."

A colina é outra busca espiritual no estilo de *More*. A protagonista Viviane (interpretada pela mulher de Schroeder, Bulle Ogier) é casada com um diplomata francês e visita a ilha de Papua-Nova Guiné em busca de penas raras de pássaros para vender na sua butique, em Paris. Ela se distrai com o explorador hippie Olivier e se junta a ele em busca de um vale místico (marcado em um mapa com as palavras "obscurecido pelas nuvens"). Após ambos encontrarem um povo indígena, ela enterra suas obsessões

materialistas e a maior parte de suas roupas e, de algum modo, renasce. A tribo Mapuga da Nova Guiné que aparece no filme também fez uma participação vocal em “Absolutely Curtains”, a faixa que encerra a trilha sonora do Pink Floyd. As preocupações do filme parecem enraizadas em uma época diferente, mas na verdade não diferem tanto do sucesso de Hollywood feito em 2000, *A praia*: trata-se essencialmente do empenho de ocidentais superficiais em sua busca por Shangri-lá.

O foco e a excitação gerados pelo progresso de *Dark Side of the Moon* aparece na trilha sonora que, por fim, foi chamada de *Obscured by Clouds*. O grupo não estava mais “morrendo de tédio”, e isso era claro. Em primeiro lugar, o álbum fez uso pleno da mais recente aquisição de Richard Wright, um sintetizador VCS3, um aparelho da equipe por trás do Radiophonic Workshop, da BBC, que também seria colocado em uso em *Dark Side of the Moon*. Em segundo, a maior parte das faixas foi creditada a dois ou mais membros da banda (uma atitude democrática pouco comum, à luz das futuras brigas referentes à autoria das canções). Por fim, com nenhuma faixa mais longa do que cinco minutos e meio, pode-se notar um raro senso de economia musical.

A faixa-título instrumental era uma fanfarra sinistra direcionada pelo sintetizador que sugeria a reunião de nuvens de tempestades e foi adotada como introdução durante a sequência de shows. A próxima, “When You’re In”, construída em torno de figuras de guitarra e teclado com sonoridade heroica, também instrumental, funcionou no conjunto. O título foi retirado de uma pegadinha usada pelo *roadie* do Floyd, Chris Adamson.

Adamson, talvez revivendo o bandido que come ovos interpretado por Paul Newman no filme de 1967, *Rebeldia indomável*, tinha animado a todos no Honky Chateau um dia ao se propor um desafio e apostar que podia comer um saco de batatas cruas de uma única vez. As apostas foram feitas e Adamson começou a fatiar os vegetais e temperá-los com sal. “Para lhe dar o valor devido, ele

conseguiu comer dois quilos e meio antes de dizer ‘foda--se’”, conta Roger Waters. “Elas são cheias de fécula; aquilo certamente o teria matado se ele tivesse conseguido comer tudo.” Adamson apareceria depois em *Dark Side of the Moon*, falando a famosa frase: “I’ve been mad for fucking years.[6]”

Das faixas cantadas em *Obscured by Clouds*, “Burning Bridges” foi a que chegou primeiro, uma boa criação de Waters e Wright, com veia similar às canções “Pillow of Winds’, do *Meddle*, e “Breathe”, do *Dark Side of the Moon*. Em outro lugar, o piano reflexivo e a voz de Wright em “Stay” sugeriam a mórbida sensação de “barata no cinzeiro” do álbum de estreia de Steely Dan, *Can’t Buy a Thrill*, lançado no mesmo ano. Em uma entrevista na *New Musical Express* naquele verão, o tecladista disse que *Your Saving Grace*, um álbum de 1969 do guitarrista californiano Steve Miller, era um de seus discos preferidos. Assim, quatro das faixas cantadas, “Childhood’s End”, “The Gold It’s in the…”, “Wot’s… Uh the Deal” e “Free Four”, tinham um pé dentro do blues, country e rock folk. Para uma banda que há três anos soava como a quintessência inglesa, o Pink Floyd havia adquirido uma curiosa cadência americana. “Wot’s… Uh the Deal” foi reprisada na turnê do álbum solo de David Gilmour de 2006, confirmando seu *status* de uma das grandes canções perdidas do Pink Floyd. As guitarras acústicas sugerem uma *jam* em frente ao Topanga Canyon, com Neil Young e Stephen Stills assistindo, soprando anéis de fumaça de baseado. Wright também toca um maravilhoso e subestimado solo, somando crédito à competência do produtor John Leckie, que observou que o piano dele costumava ser destaque em qualquer sessão de gravações do Floyd.

Em contraste, a guitarra elétrica de Gilmour explode em “The Gold It’s in the...”, em meio à letra simplista, antes de se tornar um longo e chorado solo que teria deixado o igualmente explosivo Steve Miller orgulhoso.

A composição própria de Roger Waters, “Free Four”, é a maior surpresa do disco. A letra explora o que rapidamente se tornaria terreno familiar para o baixista, incluindo uma referência à morte de seu pai na Segunda Guerra Mundial. “Tudo isso estava presente em ‘Free Four’, que foi de onde vieram *The Wall* e *The Final Cut*”, disse Waters. Contudo, apesar da seriedade do tema, as letras eram subjugadas a um *riff* de guitarra suave que, em parte, soa como David Gilmour brincando de Marc Bolan.

Apesar de sua letra sombria, o *riff* de “Free Four” foi perfeito para as rádios americanas de FM. O Floyd ainda se recusava estoicamente a lançar *singles* no Reino Unido, mas abriu uma exceção para os Estados Unidos. “Free Four” obteve sucesso suficiente por lá para se tornar um pequeno *hit*. *Obscured by Clouds* teve lançamento mundial em junho de 1972 e chegou ao número 46 nos Estados Unidos, tornando-se o primeiro disco do Pink Floyd a entrar para o Top 50 americano.

Mesmo com uma estética cinematográfica arrebatadora, o filme *A colina sagrada*, não foi muito bem (e até garantiu um lugar no compêndio de 1986 de *Os piores filmes do mundo*). Mas, para seu diretor, Barbet Schroeder, a trilha sonora contou um ponto a favor para a banda. “Acho que o Pink Floyd se surpreendeu por ter sido capaz de fazer um disco tão bom em apenas duas semanas. Talvez eles não devessem ter demorado tanto no estúdio em todas aquelas outras faixas.”

“Essa é uma coisa chata: perceber que a diferença entre algo que demoramos duas semanas para fazer e algo que levamos nove meses não é assim tão grande”, admite Nick Mason. “Quero dizer, a coisa que levamos nove meses não é 36 vezes melhor.”

O *design* da capa também não era muito bom. Cortesia da Hipgnosis, trazia uma imagem pesada e borrada do filme, com um dos personagens obscurecido por folhagens, buscando alcançar frutas dos galhos de uma árvore. Storm Thorgerson e Aubrey ‘Po’ Powell escolheram a imagem após assistirem a numerosos slides

de 35 mm do filme, em busca de algo, qualquer coisa, que servisse como capa. Quando um slide em particular emperrou no projetor, a imagem ficou borrada.

“De repente, diante de nossos olhos, a qualidade fora de foco imbuiu uma imagem comum de qualidades mais transcendentais”, escreveu Thorgerson em seu livro *Mind over matter*. “Ou foi o que dissemos a Barbet.”

“Eles (a banda) sabiam que tinham outro álbum do Pink Floyd vindo em breve e não queriam que *Obscured by Clouds* roubasse o show”, ri Schroeder. “Então se certificaram de que a capa não tivesse muito apelo. Achei aquilo bastante divertido.” Uma afirmação que hoje Thorgerson nega com veemência.

Embora o Pink Floyd tenha dado algumas declarações confusas de que *Obscured by Clouds* não é propriamente uma obra de peso da banda, mas apenas uma “coleção de músicas”, o disco rapidamente chegou ao número 6 na Inglaterra. Nos Estados Unidos, a revista *Circus* aplaudiu seus últimos esforços: “O Pink Floyd pode decolar de forma bizarra de uma extremidade do espectro musical para outra e tirar músicas do bolso do colete”. Na Inglaterra, a sempre fiel *Disc and Music Echo* ainda trazia as mesmas metáforas de ficção científica: “Explosões na cabeça com supernovas aurais sintetizadas de algum canto sinistro e escuro do sistema solar”.

Na semana em que *Obscured by Clouds* foi lançado, o Floyd estava ocupado com outra tarefa de um mês de duração no Abbey Road, gravando mais “supernovas aurais” que iriam constituir seu próximo álbum. O Abbey Road finalmente instalou as mesas de 16 canais que não tinham ficado prontas a tempo para o *Meddle*. O Floyd produziria a si próprio, mas juntou-se à banda no estúdio o engenheiro Alan Parsons. O jovem de 23 anos já trabalhava como engenheiro-assistente no *Abbey Road*, dos Beatles, o que o levara a um papel similar no disco solo de Paul McCartney. Agora um

engenheiro com um salário de 35 libras por semana, Parsons havia ganhado experiência como operador de mesa em algumas sessões do *Ummagumma* e também mixado sessões do *Atom Heart Mother*. Já estava acostumado com a forma de trabalhar do Floyd.

"Eles chegavam ao estúdio sem a menor ideia do que iam fazer e apenas começavam a improvisar", diz Alan hoje. "Mas o período de improvisação havia se tornado definitivamente mais estruturado na época do *Dark Side of the Moon*, principalmente porque eles vinham tocando esse disco ao vivo. Não precisavam ficar burilando demais as composições. Foi uma excelente peça musical que eu vi ganhando vida."

Gravações básicas para "Us and Them", "Money", "Time" e "The Great Gig in the Sky" seriam completadas ao longo das oito semanas seguintes. De acordo com Parsons, a ética de trabalho da banda dependia das distrações que os cercavam, a começar pelo programa surreal de comédia da BBC2, *Monty Python's Flying Circus*, e partidas de futebol televisionadas, pois Waters era fã convicto do Arsenal FC.

Com a banda distraída, Parsons tinha liberdade para produzir mixagens brutas do que quer que eles estivessem trabalhando, e somar suas próprias ideias. "Eu fazia parte de um novo tipo de engenheiro que não se importava de fazer críticas ou dar sugestões que seriam normalmente feitas pelo produtor... Você pode dizer que eu deveria ter mantido minha boca fechada. E às vezes eu mantinha, mas outras, não."

Uma das sugestões do engenheiro foi relacionada à composição de Richard Wright, "The Great Gig in the Sky", na época ainda sendo chamada de "'The Religious Section" ou "The Mortality Sequence". Ao vivo, ela era tocada no Hammond e incrementada com efeitos sonoros de palavras gravadas. Wright usou um grande piano no estúdio um do Abbey Road, achando que o grupo o acompanhava no estúdio dois, logo ao lado. Em vez disso, eles puseram uma fita deles próprios gravada uma semana antes,

surpreendendo-o na porta quando o *take* terminou. Apesar da pegadinha, quando a banda escutou a versão no piano, percebeu que ela era bem superior ao que vinham tocando ao vivo e foi, conforme Parsons afirmou depois, “uma das melhores coisas que Rick Wright já fez”. Contudo, o engenheiro ainda tinha uma sensação ranzinza de que a música precisava de um elemento a mais e, em um capricho, procurou alguns diálogos de astronautas no espaço, tiradas de arquivos de gravações da NASA. “Acho que fiz aquilo enquanto eles estavam assistindo aos jogos de futebol”, ele conta. Mas rapidamente foi alvo da desaprovação do Floyd. “Achei que funcionou muito bem... Eles não gostaram.”

“Us and Them” já tinha sido moldada durante os shows, mas levaria mais alguns meses antes que a banda incluísse seu magnífico solo de saxofone. Dessa vez, a qualidade etérea da canção e seu andamento lento foram enfatizados pelo pequeno *delay* que ocorre o tempo todo, alimentando o som em idas e vindas. Sem os *flangers* ou *samplers* modernos para fazer o trabalho por eles, a banda e Parsons confiaram em seu próprio senso de *timing* e experiência. Quando tocada ao vivo, “Time” tinha soado lenta demais e inacabada. No estúdio, Gilmour inseriu um vocal bem mais assertivo e o que viria a ser um dos solos de guitarra mais excitantes do disco.

“Money” também apresentou um desafio. No show ao vivo, a canção vinha acompanhada de uma fita em *loop*, criada por Waters em seu estúdio caseiro. Roger tinha pegado um dos potes de cerâmica de sua mulher e, com um gravador de mão, capturado o ruído de moedas jogadas dentro dele. Para produzir o mesmo som no disco, o *loop* precisava ser regravado. A banda havia decidido que o álbum seria lançado em quadrifonia, assim como estéreo; uma complicação a mais que traria consequências negativas quando o disco saísse, já que poucos consumidores tinham sistemas quadrifônicos para tocá-lo. A meta, então, era fazer com que os efeitos sonoros essencialmente “circundassem” a sala. Isso

significava que cada um dos sons que eles queriam incluir – as moedas, a caixa registradora, o dinheiro (na verdade, apenas papel) sendo rasgado – precisava ser gravado em pistas diferentes.

A solução veio com cinco fitas individuais ao redor do estúdio, presas firmemente com pedestais de microfones posicionados com cuidado para evitar que elas fossem mastigadas pelas máquinas. Como Nick Mason recordou-se depois, “foi tudo *muito* Heath Robinson”. Hoje isso pode ser conseguido no estúdio em questão de poucos segundos com o simples pressionar de um botão. Musicalmente, “Money” foi uma quebra ainda maior com a tradição do Floyd.

O *riff* em 7/4 provou-se um desafio para Nick Mason (“era incrivelmente difícil tocar junto”), e o andamento varia mesmo no álbum terminado. A incomum sensação *funky* também a tornou até então a música do Floyd que mais se aproximava das tradições negras. “Estudantes brancos descolados entrando no funk” foi a descrição de Gilmour sobre a canção. Além de incendiar a melodia com um solo de guitarra incrível, Gilmour também se sentiu livre para empregar algumas de suas influências R&B e *soul* da época do Jokers Wild, em especial Booker T & The MGs.

Como seu predecessor, John Leckie, que foi engenheiro do álbum *Meddle*, Parsons logo descobriu que a banda raramente dava sinais de entusiasmo, mesmo quando as coisas estavam indo bem. “Tudo era sempre muito controlado, muito sereno. Após um solo de guitarra espetacular, Roger virava-se para nós e dizia algo como, ‘olha, acho que com esse aí conseguiremos emplacar algo’.”

Com mais uma turnê americana pendente, o Floyd tirou a maior parte do verão de folga; juntos, um grupo formado por Gilmour, Waters, Wright (Nick Mason ficou para trás, já que Lindy estava grávida do primeiro filho do casal), Steve O’Rourke, namoradas, esposas, colegas de drogas e parceiros de trabalho zarpou para Lindos. Lá, alugaram um bote, pousaram em uma casa de campo,

tomaram banho de sol, beberam, fumaram, jogaram infinitas partidas de gamão e travaram discussões com as convidadas Germaine Greer, autora do recente livro feminista, *A mulher eunuco*, e a artista Caroline Coon, uma contemporânea da época do clube UFO, que tinha montado o fundo de caridade Release no começo dos anos 1960.

"Eu estava em êxtase por finalmente tirar algumas semanas de folga naquele verão", diz Caroline. "Mas acabei na fortaleza do Pink Floyd, em Lindos. Eu vinha de um ambiente de classe alta, mas tinha sido expulsa de casa aos 18 anos, e estava absolutamente pobre. Tive uma discussão terrível com Roger Waters. Falava sobre como havia necessidade de os ricos darem dinheiro aos pobres, e como bandas de rock deviam fazer mais shows beneficentes. Roger disse algo horrivelmente mordaz, comentando que o motivo de o país estar em declínio – com os sindicatos em greve – era a preguiça da classe trabalhadora. Eu o contradisse e ele devolveu algum comentário presunçoso."

Sem que soubesse na época, a riqueza pessoal de Roger Waters estava para crescer de forma imensurável. Apesar do bálsamo nas cercanias de Lindos, os negócios não podiam esperar. A falta de progresso do Floyd nos Estados Unidos já vinha sendo motivo de descontentamento havia um bom tempo. A banda tinha contrato com a parceira e subsidiária da EMI, Capitol, mas estava definhando na Tower Records, um braço que lidava principalmente com jazz e folk, mas sem o sinal distintivo da Harvest Records no Reino Unido. O Floyd tinha mais um álbum, *Dark Side of the Moon*, para entregar em seu contrato com a Capitol e, durante o verão de 1972, estava no mercado em busca de um novo acordo.

Jeff Dexter, antigo DJ do Middle Earth, empresariava a dupla de rock-folk America e dividia um escritório com Steve O'Rourke, que também estava em Lindos com o Floyd e seus amigos. O disco de estreia do America tinha sido lançado naquele ano pela Warners, e a proximidade de Jeff Dexter com os empresários do Pink Floyd era

tal que ele ajudou a colocar na jogada o novo presidente da empresa, Joe Smith. O chefe da Atlantic Records, Ahmet Ertegün, que já assinara com o Led Zeppelin para o selo, apertou o cerco. Ambos os lados tinham ciência do sucesso da banda fora dos Estados Unidos e, com a Atlantic e Warners se fundindo para virar o grupo WEA, acreditava-se que eles poderiam fazer com que a banda entrasse para valer no país.

Enquanto isso, a Capitol tinha nomeado um novo presidente, ex-aluno das universidades de Délhi e Oxford, Bhaskar Menon, que estava determinado a suspender o registro de resultados ruins com o Floyd.

“Steve O’Rourke entrou na jogada”, diz Dexter hoje. “Ele queria que todos soubessem dos negócios em andamento. Entre Joe, Ahmet e Bhaskar Menon, Steve promoveu um tipo de leilão por alguns meses... havia só um telefone na casa inteira, e ele ficava a um quilômetro de distância da praia. Tínhamos um apelido para o cara que tomava conta da mesinha do telefone. Nós o chamávamos de Yani Ring Ring. Sempre que recebíamos uma chamada, Yani ficava em pé no quintal e gritava de lá para onde quer que estivéssemos deitados na praia... Claro, eu ficava indo e voltando o dia inteiro, atendendo as chamadas telefônicas, as deles e as minhas. Um dia, estávamos na praia, e veio uma chamada para Steve, de Ertegün. Steve disse: ‘Olha, Jeff, você tem que falar com eles por mim. Fale com Ahmet e mande ele se foder’. Ahmet e Joe Smith acharam que iam conseguir o Pink Floyd.”

Foi um exemplo bombástico da tenaz defesa que O’Rourke imprimia à banda. Mas suas atitudes tiveram consequências. “Às vezes me pergunto o que fez com que o Floyd mantivesse Steve”, questiona Storm Thorgerson. “Mais tarde, Roger o condenou. Ele era muito útil para o grupo. Infelizmente, as negociatas que foram úteis com as gravadoras ou qualquer outro que quisesse abusar do Floyd não eram assim tão positivas quando voltadas para as pessoas mais próximas e queridas. Ele não precisava ser fanfarrão

comigo, mas era. Steve mostrou qualidades, senão eles não o teriam mantido, mas tais qualidades não precisavam ser sempre utilizadas dentro do círculo corporativo de amigos."

No final, nem Ahmet Ertegün nem Joe Smith assinaria com o Pink Floyd.

Com 14 datas agendadas na América do Norte, multiplicavam-se as oportunidades para divulgar o novo álbum para o público. Alan Parsons havia agora sido recrutado para tomar conta do som dos PAs, iniciando uma tendência no Floyd de ter seus engenheiros de som excursionando com a banda. Estimulada pelo sucesso de *Obscured by Clouds*, a popularidade do grupo começou a crescer nos Estados Unidos. Em setembro, eles foram agendados no festival aberto Hollywood Bowl. Bem maior que as casas para 12 mil lugares onde tocavam normalmente, o show não esgotou, mas foi um espetacular mostruário tanto para seu novo trabalho quanto para seu mais arrebatador show de luzes até então.

"Contratamos quatro daqueles holofotes usados em pré-estreia de cinema", disse Gilmour. "Nós os colocamos no *backstage* apontados para o céu, criando uma pirâmide sobre o palco." Em dois anos, a banda levaria a ideia da pirâmide de luz a outro nível.

De volta à Inglaterra, eles lotaram o Wembley Empire Pool em um show beneficente para as entidades War on Want e Save the Children, inundando o palco com gelo seco, lançando bombas de luz e ateando fogo ao amado gongo de Roger Waters em um *grand finale* para "Set the Controls for the Heart of the Sun". Ao fazer a resenha do show, a *Sounds* aclamou uma "impecável demonstração do que é a música psicodélica".

O show em Wembley interrompeu outra explosão de atividade no Abbey Road, conforme a banda progredia com as músicas que não tinham abordado durante o verão. Duas peças instrumentais, "The Travel Section" (originalmente chamada de "The Travel Sequence" e depois intitulada "On the Run") e "Any Colour You Like", foram

gravadas. A primeira ainda era uma *jam* convencional e iria passar por uma transformação radical antes que o álbum estivesse concluído. “Any Colour You Like” fazia a ponte necessária entre “Us and Them” e a penúltima “Brain Damage”, mas não era crucial para a narrativa do álbum. “Costumávamos fazer *jams* longas no palco”, contou Gilmour. “Intermináveis, diriam alguns, e provavelmente com razão... Mas foi de algo assim que essa música nasceu.” Uma *jam* em dois acordes, dominada por Gilmour e Wright, o guitarrista tocou em um par de alto-falantes Leslie com o propósito expresso de capturar o mesmo som que Eric Clapton conseguira chegar com a música do Cream, “Badge”.

Em “Brain Damage”, Waters fez seu primeiro vocal principal do álbum (“para cantar, ele era muito tímido”, disse Gilmour, “então tentávamos encorajá-lo”). Se a voz de Waters não era tão forte quanto a de seu colega de banda, ele teve o benefício de ser apoiado por quatro cantoras, contratadas para as sessões. A compositora inglesa Lesley Duncan já tinha cantado para Dave Clark Five e Donovan, e vira suas próprias canções serem gravadas por Elton John e Olivia Newton-John. Liza Strike era outra prolífica cantora de estúdio que aparecera no álbum de Elton John de 1971, *Madman Across the Water*. Barry St John era mais uma das *backing vocals* de Elton. Americana e morando em Londres, ela também tinha cantado no primeiro álbum solo de Daevid Allen, fundador do Soft Machine.

Para completar o quarteto havia Doris Troy, nascida em Nova York que vinha gravando desde o final da década de 1960, após ter sido descoberta por James Brown. Ela lançou um álbum solo pelo selo dos Beatles, Apple, em 1970, e tinha feito os *backing vocals* das músicas dos Rolling Stones, *Let It Bleed*. Um talento formidável com igual presença, Doris atuava com constância no Abbey Road e tentava esconder sua inabilidade de ler música ao jogar para o lado qualquer partitura que fosse colocada na sua frente durante a sessão, dizendo: “Tire isso daqui. Não preciso dela!”.

Além de “Brain Damage”, o quarteto marcou presença em “Us And Them”, “Time” e no momento dramático de fechamento do álbum, “Eclipse”, que tinha um convincente estilo gospel improvisado. “Dave Gilmour estava comandando a sessão”, contou Liza Strike ao escritor John Harris. “Ele sabia exatamente o que queria. Mesmo quando estávamos improvisando, ele me dizia o que cantar.”

Gilmour também foi importantíssimo para a contratação do saxofonista Dick Parry para as sessões de junho. Dick era músico de jazz e conhecido do circuito de clubes de Cambridge (“parte da máfia de Cambridge”, de acordo com Nick Mason). Ele e Gilmour tinham tocado com frequência durante as sessões noturnas aos domingos no Dorothy Ballroom, na década de 1960. Contudo, o recrutamento de Parry foi baseado em algo que ia além de seu talento musical. “Não conhecíamos ninguém”, admitiu Rogers. “Éramos muito insulares em vários aspectos. Realmente não sabíamos como chegar a um saxofonista. E pode ser tedioso trazer aqueles músicos de estúdio profissionais. Um pouco intimidador.”

Parry fez um solo gentil em “Us and Them”, pontuando os versos e refrãos, embora não se intrometesse com o resto do instrumental. Em “Money”, ele veio mais pesado, igualando o solo áspero de Gilmour com uma explosão de metal que cumpriu a instrução rudimentar que recebera da banda de tocar algo como o saxofonista em desenho animado que apareceu ao lado do tema musical para os anúncios de Pearl and Dean nos cinemas da época.

Sem se deixar abater por ter sua ideia anterior para “The Great Gig in the Sky” rejeitada, Alan Parsons encontrou uma resposta mais positiva para sua onda cerebral seguinte. Pouco antes de começar a trabalhar em *Dark Side of the Moon*, Parsons havia feito uma gravação para demonstrar os efeitos do som quadrifônico, reunindo vários sons de relógios. “Fiz as gravações em uma antiga relojoaria não muito longe do estúdio”, ele contou. “Saí com um gravador portátil e fiz com que o dono da loja parasse todos os

relógios para gravar um de cada vez. Depois juntei todos no Abbey Road."

Os carrilhões, campainhas e alarmes seriam então costurados no começo de "Time". Seguindo o explosivo barulho, garantia de sacudir até o mais chapado dos ouvintes de seu torpor, veio outro som novo. Assim como a banda tinha usado instrumentos deixados no Abbey Road em *The Piper at the Gates of Dawn*, um conjunto de *rototoms* descoberto no estúdio acabou sendo incluído em "Time". Eram tambores individuais e timbres variáveis que podiam ser afinados em uma tonalidade específica. Contra a guitarra de Gilmour e o piano de Wright, Mason mandou uma sequência de batidas nesses tambores afinados, aumentando a tensão por mais de dois minutos antes que o primeiro verso começasse.

No final do mês, com mais trabalho no álbum ainda a ser feito, a banda estava de volta à estrada. Afinal, havia um balé para ser executado.

A colaboração do Pink Floyd com o *Ballet de Marseille* finalmente tinha dado frutos, após doze meses de idas e vindas. O Floyd fez cinco shows na Salle Valliers, em Marselha, em novembro de 1972, antes de levar o show para o Palais de Sports, em Paris, em janeiro do ano seguinte. O programa incluía três sessões, "Allumez Les Etoiles" (Light the Stars), um balé inspirado na Revolução Russa, com música de Mussorgsky e Prokofiev; "La Rose Malade" (The Sick Rose), baseado no poema homônimo de William Blake; e, finalmente, a prosaica "The Pink Floyd Ballet", durante a qual a banda tocava "Echoes", "One of These Days", "Careful With That Axe Eugene", "Obscured by Clouds" e "When You're In". As coreografias de Roland Petit incluíam dois astros do Ballet de Marseille, Rudy Bryans e Danièle Jossi; esta aparentemente arrastada pelo palco em um espacate, para o estarrecimento da imprensa especializada em rock, pouco habituada a tamanho atletismo.

Houve erros inevitáveis. Em Marselha, uma versão alongada de “One of These Days” resultou nos dançarinos completando a coreografia muitos minutos antes de a música terminar, o que gerou uma hesitante saída do palco com o Floyd ainda mandando ver. Como precaução, a banda pediu que um dos seus puxa-sacos se sentasse próximo a Richard Wright quando ele estivesse em seu solo de piano e segurasse cartões com o número de compassos escritos. Ele foi instruído a mostrar um novo cartão a cada quatro compassos, permitindo efetivamente que a banda soubesse em que ponto estava da música. Na maioria das noites, os fãs de rock reunidos não estavam a fim de esperar calados dois atos de balé antes que a atração principal começasse, e gritavam e vaiavam, pedindo a entrada do Floyd.

“Era fantasticamente ofensivo”, reclamou Nick Mason na época. “Roland (Petit) fez o que era uma velha rotina do Floyd – ele apenas saiu e discursou diante do público, pedindo que eles fossem tomar um drinque até que chegasse a hora de ver o que queriam.” Como a colaboração entre banda e orquestra de *Atom Heart Mother*, o caso de amor mútuo entre rock pesado tocado por cabeludos e balé clássico fazia sentido na época e, como Nick Mason confessou depois, “apelava para certo intelectualismo esnobe dentro de nós”.

Roland Petit tentou fazer com que a banda se comprometesse com outros projetos parecidos. Planos para levar o show ao Canadá foram paralisados quando o governo se recusou a permitir o uso de bandeiras vermelhas comunistas em “Allumez Les Etoiles”. Depois, o astro da dança Rudolf Nureyev e o diretor de cinema Roman Polanski acabaram se envolvendo nos esquemas de Petit. Houve um almoço intoxicante na casa de Polanski, em Richmond, com Mason, Waters e Steve O’Rourke. Vários temas foram aventados: Proust (de novo), Frankenstein, Noites da Arábia. Depois, Roger Waters lembra-se de ver Polanski e Nureyev tomando sol no jardim, completamente pelados. Como Waters falou posteriormente, “foi uma piada completa, porque ninguém tinha a menor ideia do que

queria fazer”. Gilmour completa: “No final, a realidade de todas essas pessoas pulando à nossa volta de roupas íntimas não era algo com que queríamos nos relacionar a longo prazo”.

Na segunda semana de janeiro de 1973, o Floyd estava de volta ao Abbey Road para o empurrão final em *Dark Side of the Moon*. Uma das primeiras canções que eles voltaram a mexer foi “Travel Sequence”. Ao vivo, ela tinha sido uma *jam* de guitarra sem forma, algumas vezes chegando a durar até sete minutos. A banda recorreu ao seu novo brinquedo, o sintetizador VCS3, para conseguir inspiração. Peter Zinovieff, que já tinha trabalhado no Radiophonic Workshop da BBC, tinha construído a máquina e guardado seu primeiro modelo num abrigo que tinha em seu jardim, no sul de Londres. “Visitei sua casa e ele tinha aquela máquina cobrindo toda a parede, do chão ao teto, centenas de componentes, massas de cabos”, recordou-se David Gilmour.

A banda tinha comprado uma versão menor do sintetizador e levado para a França durante as sessões de *Obscured by Clouds*. Eles não conseguiam descobrir por conta própria como obter notas de verdade dele ou como fazê-lo funcionar como um teclado. “Ninguém nos ensinou”, disse Gilmour. Por isso, sua presença pode ser escutada no álbum confinada em sua maior parte a uma sequência de sons góticos.

Alguns meses depois, uma versão compacta do VCS3, a Synthi A, chegou ao Abbey Road. O VCS3 original foi usado em “Breathe”, enquanto o Synthi A apareceu em “Brain Damage”, “Time”, “Any Colour You Like” e, mais importante, “Travel Sequence”. Waters e Gilmour programaram uma sequência de oito notas na máquina contra a qual a banda adicionou um *mêlée* de chimbais tocados ao contrário, guitarras com *slide*, um órgão Farfisa e o som fantasmagórico dos passos do assistente de Alan Parsons, Peter James. Uma explosão retirada da biblioteca de efeitos sonoros do Abbey Road completou a peça. O som maluco do sintetizador se

tornou o destaque da faixa, que agora seria renomeada para “On the Run”. Ela diferia de tudo o que o Floyd já tinha gravado antes.

Nesse ínterim, Adrian Maben procurou o grupo mais uma vez. “Fui pescar com Roger Waters”, disse Maben, “e discutimos vagamente a ideia de fazer uma versão estendida de *Live at Pompeii*. A banda estava para embarcar em uma nova gravação. De algum modo, Roger conseguiu persuadir os outros membros do grupo e, após alguns meses de chamadas telefônicas, hesitações e cancelamentos, fui convidado para filmar certos momentos das gravações de *Dark Side of the Moon.*”

A filmagem das sessões de janeiro de 1973 se tornaria tão marcante quanto as próprias cenas feitas em Pompeia. No espaço de apenas doze meses, o Pink Floyd passara por uma mudança significativa. O material gravado da banda trabalhando no Abbey Road contém certo charme no estilo máquina do tempo. Destaque para os incontáveis cigarros fumados, um lembrete de quando fumar ainda era permitido no local de trabalho, ou o pulôver de Richard Wright saído diretamente do Natal de 1972, isso sem mencionar a massaroca de cabos e fios que cercava um estúdio na era pré-digital. Wright toca a sequência do piano em “Us and Them”, Gilmour é visto detonando um solo de guitarra para “Brain Damage” (“onde estaria o rock-n’-roll sem *feedback*?”, ele diz para a técnica), enquanto Waters é filmado manuseando o Synthi A em “On the Run”.

Contudo, as cenas mais duradouras foram aquelas feitas na cantina de visual arcaico do Abbey Road. Os quatro são vistos sentados no que poderia ter sido uma mesa de jantar de um internato, preparando-se para uma típica overdose de carboidratos, em meados da década de 1970. O pedido de Nick Mason – “quero ovos, salsichas, batatas e feijões... e chá.” – deixa a filmagem tão datada quanto seu bigode estilo Zapata.

Entre mordidas e bocadas, Roger Waters sobe nos tamancos para desafiar a alegação – feita fora da câmera por uma pessoa

desconhecida – de que um amplo conhecimento musical não é uma qualificação essencial para um produtor de discos. O empresário do Floyd, Steve O'Rourke, é mencionado. O tom de Waters se torna fabulosamente arrogante: "Steve sabe tudo sobre rock-n'-roll, mas ele não tem ideia de coisas como equipamento, assim como sabe muito pouco – em termos técnicos – sobre a música". A certa altura, a mesma voz desconhecida graceja: "Todos sabem que você é o Deus Todo-Poderoso, Roger."

Assim como ocorrera em Paris um ano antes, o baixista é quem domina a cena. Na extremidade da mesa, Wright mastiga, ignorando amplamente a discussão; Mason pede a um criado que sirva uma fatia de torta de maçã ("sem casca"), e Gilmour se concentra em sua própria refeição, oferecendo um sorriso ruminante para a câmera.

A banda, exceto por Wright, é entrevistada individualmente e está levemente mais acessível do que em Paris, embora Gilmour dê um jeito de escapar de uma pergunta sobre drogas. "Ainda acho que muitas pessoas nos veem como um grupo orientado para as drogas... Claro que não somos..." Ele sorri de forma tola. "Confie em nós."

"Fico um pouco embaraçado por causa daquele jovem em *Live at Pompeii*", disse Gilmour, em 2006. "Acho tudo excruciante, porque ele era pretensioso e ingênuo."

Para um álbum que passou para a posteridade com a fama de ser um disco "chapadão", nenhum dos envolvidos em *Dark Side of the Moon* se lembra de ter ocorrido qualquer uso significativo de drogas durante as gravações. Álcool foi oficialmente banido no Abbey Road, mas isso não impediu que a banda tivesse um bar, um balde de gelo e um estoque de Southern Comfort na geladeira.

Cocaína começaria a ser usada na turnê subsequente, mas, para todos os efeitos, ela estava ausente no estúdio – havia apenas o ocasional baseado.

"Algumas das imagens feitas na cantina da EMI são realmente divertidas", disse Waters depois. "Dá para ver que estávamos doidos

pra caralho. Dave e eu, completamente fora de órbita. Eu passava por uma fase na qual parei de fumar, então enrolava um baseado todas as manhãs. Fiquei fora de mim por alguns anos, fingindo que não fumava mais cigarros."

Das três entrevistas, é o resoluto e sóbrio Nick Mason que oferece o momento de maior honestidade. "Infelizmente, nós marcamos uma época. Corremos o risco de nos tornar uma relíquia do passado. Para algumas pessoas, representamos a infância delas: 1967, o *underground* de Londres, o concerto aberto no Hyde Park..."

As novas letras eram desenvolvidas em paralelo com os temas por trás delas, partindo do conceito abstrato inicial de Waters que ponderava sobre as pressões da vida moderna, que haviam se tornado mais específicas agora. A condenação do perigo bélico em "Us and Them" parece indiscutivelmente ligada à Guerra do Vietnã, que na época ainda ocupava as manchetes, e aos políticos americanos infiltrados no escândalo de Watergate, em 1972. A canção também, inevitavelmente, tocava no destino de seu pai.

"Time" era ainda mais explícita, passando por esperanças e sonhos jamais cumpridos, além de conter outra referência direta à infância de Waters, sem saber em que momento a vida real começaria. A denúncia que a canção faz da raça dos ratos também foi um aceno para a manada, formada por trabalhadores humanos, que Waters e Judy costumavam observar todos os dias de seu apartamento na Shepherds Bush, e base da inspiração para a canção "Echoes". Lampejo similar veio de uma mensagem pichada em uma parede da estação de metrô próximo deles, no final dos anos 1960.

"Se você pegasse o metrô em Goldhawk Road, havia aquele grafite inspirador", recorda-se Waters. "Ele dizia: 'Acorde, vá trabalhar, faça seu serviço, volte para casa, vá dormir, acorde, vá trabalhar...'. A mensagem na parede parecia continuar para sempre e, conforme o trem acelerava, qualquer um passava por ela cada

vez mais rápido, até que – bang! – você entrava repentinamente em um túnel.”

Enquanto Waters não poderia ter tornado suas preocupações – medo, morte, violência – mais pertinentes e distantes dos antigos voos cósmicos de antes, ainda havia um tema importante que ligava a nova música à de outrora. Um dia, sentado na cantina do Abbey Road, Waters repentinamente sentiu a si próprio, em suas palavras, “retroceder”. O som das pessoas ao seu lado se tornou indistinto e tudo o que via parecia diminuir de tamanho. Ele não estava chapado. Após se levantar da mesa, foi até o estúdio e esperou que aqueles sentimentos se acalmassem. Depois, diria que pensou estar ficando louco, à beira de um colapso nervoso. Os paralelos com Syd Barrett eram inevitáveis.

O tema da loucura havia se tornado central no novo álbum, ainda mais explícito no fechamento “Brain Damage” e “Eclipse”. “Quando digo *I’ll see you on the dark side of the moon*,[7] o que quero dizer é, ‘se você sentir que está sozinho... que parece louco porque todas as coisas são loucas, você não está sozinho’”, explicou Waters. “Há certa camaradagem envolvida na ideia de pessoas que estão prontas para caminhar sozinhas em lugares escuros. Alguns de nós estão dispostos a se abrir para todas essas possibilidades. Você não está só!”

“A mãe de Syd culpou-me completamente por causa da doença dele”, disse Waters anos após o ocorrido. “Eu deveria tê-lo tirado dos lugares horrorosos de Londres que destruíram seu cérebro com drogas.” (Uma sugestão refutada por Libby Gausden: “Eu não acho que Win o culpe por coisa alguma. Acho que Syd teria saído dos trilhos bem antes se não tivesse sido por Roger Waters”.) Embora tentasse se desvencilhar do fantasma de Barrett em público e se distanciar daquela fase, “Brain Damage” parecia falar sobre a experiência de Barrett e o dilema “ele é louco ou não?”, que frustrara tanto o grupo. Dessa vez, contudo, Waters havia escrito um final mais feliz para a história. Os exultantes vocais gospel em

“Eclipse” e a penúltima linha, *everything under the sun is in tune,*[8] sugeria que *todos* nós podemos ser loucos, mas que ainda há esperança.

Durante as sessões finais do álbum, Waters teve outra onda cerebral. Apesar de as canções já estarem quase completas, ele sugeriu gravar trechos de discursos para serem tecidos nas canções, ligando a narrativa e se relacionando com as letras. Ele compilou uma série de questões ligadas à morte, violência e insanidade, e as escreveu em papéis separados. Eles estavam virados para baixo em um balcão do estúdio três. Cada pessoa era, então, convidada a virar um cartão, responder a pergunta, depois virar o segundo e responder a próxima, que teria ligação com a primeira. Por exemplo: “Quando foi a última vez que você foi violento?”. Em seguida: “Você estava em seu direito?”.

Entrevistados em potencial foram procurados pelo Abbey Road. Do círculo de *roadies* mais próximo da banda vieram o campeão comedor de batatas, Chris Adamson, Peter Watts e sua mulher Patricia (cujo apelido era Puddie), o *roadie* Bobby Richardson, chamado de “Liverpool Bobby”, e outro ocasional membro da equipe do Floyd, Roger ‘the Hat’ Manifold. Fazendo uma busca no prédio, Waters também chamou Gerry O’Driscoll, um irlandês de meia-idade que trabalhava como zelador, assim como Paul e Linda McCartney e o guitarrista Henry McCulloch, que, com o Wings, estava gravando o álbum *Red Rose Speedway* no mesmo estúdio.

Alan Parsons também foi convidado a participar, mas ao ser perguntado sobre o que achava que era *Dark Side of the Moon*, ele afirmou ser incapaz de dar uma resposta interessante, e teve sua contribuição cortada. O estranho é que o mesmo destino recairia sobre Paul e Linda. Waters estava procurando comentários pontuais, cândidos e espontâneos. O ex-Beatle e sua mulher foram muito cautelosos, e ansiosos para transformar aquilo em uma performance. Como Waters reclamaria depois, “ele estava tentando ser *engraçado*, que não era o que buscávamos”.

As respostas a perguntas como “você tem medo de morrer?” e “você já chegou a imaginar que poderia enlouquecer?” trouxe contribuições bem mais reveladoras, que tinham mais a ver no contexto do álbum. A faixa de abertura, “Speak to Me”, faz uma colagem de sons vindos de outros lugares do álbum – relógios, moedas – colocados sobre uma estranha e expansiva batida de um coração. Mas seus elementos mais arrebatadores são a risada ensandecida de Peter Watts e os pronunciamentos de Chris Adamson e Gerry O’Driscoll: “I’ve been mad for fucking years – absolutely years”[9] e “I’ve always been mad, I know I’ve been mad, like most of us have...”.[10]

Fragmentos similares de discurso pululavam agora pelo resto do álbum. Waters tinha perdido os cartões de perguntas quando estava gravando Roger the Hat e foi forçado a iludi-lo. As respostas do *roadie* foram divertidas, cândidas, e estão entre as mais memoráveis do disco. Ele pode ser ouvido lembrando-se de um longo episódio de raiva envolvendo um motorista em Londres ao responder quando tinha sido a última vez que fora violento.

“Se você lhes der um choque rápido e curto, eles não vão repetir”, ele explica. “Quero dizer, ele saiu de fininho, porque eu teria lhe dado uma surra...”

A frase foi posta ao lado dos gentis teclados de Wright em “Us and Them”. Em outro ponto, no *groove* já em *fade* de “Money”, Puddie e Henry McCulloch estavam entre os que justificavam a última vez que tinham atingido alguém. Puddie, a única mulher entrevistada, é enfática: “Aquele velhote estava implorando por um hematoma”. McCulloch dá uma explicação ainda mais simples: “Por que uma pessoa faz qualquer coisa? Quem sabe? Eu estava bem bêbado na ocasião”. Gerry O’Driscoll seria a última voz a ser ouvida no álbum, com seu sotaque irlandês pontuado entre os compassos de encerramento de “Eclipse”: “Não há lado escuro da lua. Na verdade, tudo é escuro”.

A busca de Waters por “vozes humanas honestas” funcionou com perfeição.

Na filmagem de Adrian Maben em Paris, seis meses antes, em um raro momento de candor, a banda tinha admitido ter conflitos. “Nós nos entendemos muito bem”, explica Richard Wright. “Somos bastante tolerantes uns com os outros, mas há muitas coisas não ditas... às vezes... eu sinto...”. Neste exato momento, o tecladista olha com pesar para a câmera. “Como vocês superam os momentos difíceis?”, pergunta Maben. “Não sei como. Mas superamos.”

“Nossa relação de trabalho ainda era boa durante a criação de *Dark Side*”, Gilmour contou depois para a revista *Mojo*. “Em *Dark Side*, assim como em todos os nossos discos, tivemos grandes discussões sobre como ele deveria ser, mas elas eram crenças apaixonadas naquilo que estávamos fazendo.” Neste caso, as crenças apaixonadas, mas conflitantes, de Gilmour e Waters sobre como o álbum deveria, de fato, *soar*. Nick Mason recordou-se depois: “Certas vezes, três mixagens diferentes chegaram a ser feitas por indivíduos diferentes – um sistema que, no passado, costumava resolver os problemas, já que um consenso normalmente nascia em direção a uma mix em particular. Mas mesmo isso não estava funcionando”.

“Discutimos tanto que se sugeriu pedir uma terceira opinião”, explicou Gilmour. O guitarrista era a favor de um som mais caloroso (“queria que fosse grande e pantanoso”) e preferia que os segmentos falados aparecessem de forma mais sutil na mixagem. Essa também era a preferência de Wright. Roger ainda estava escravo do som de John Lennon e seu disco com a Plastic Ono Band, e era a favor de uma mix mais limpa e seca, com os segmentos falados mais dominantes. Essa também era a opinião de Nick Mason.

A banda decidiu trazer um mediador de fora, ou “árbitro”, como Gilmour confirmou depois. “Chris Thomas veio para as mixagens”, ele disse. “Seu papel era, essencialmente, acabar com as

discussões entre mim e Roger.” Thomas era amigo de Steve O’Rourke, trabalhado como assistente do produtor George Martin no disco dos Beatles, *White Album*, e tinha acabado de produzir o álbum *Paris 1919*, de John Cale.

“A banda sentia que precisava de um par de ouvidos novos”, disse Thomas em 2003. “Alguém capaz de dizer ‘podemos colocar mais compressão nas guitarras?’ ou ‘vamos colocar mais eco aqui?’.”

O tempo pode ter curado algumas feridas, mas quando Parsons fala sobre a decisão de chamar Thomas naquele estágio avançado do álbum, escolhe suas palavras com cuidado. “Não estou certo se havia um *grande* conflito sobre a maneira com que o disco deveria ser mixado. Como engenheiro, eu teria preferido que minha voz tivesse sido tão ouvida quanto as demais. Mas Chris fez com que sua própria voz fosse escutada. No final das contas, estávamos lidando com sutilezas àquela altura. Chris não fez com que o álbum se tornasse uma coisa completamente diferente do que era.”

Durante essas últimas semanas, contudo, Thomas se envolveria com a decisão de adicionar guitarras extras em “Money”, reduziria o número de guitarras em “Us and Them” e aplicaria os toques finais à fanfarra de 60 segundos, “Speak to Me”. “The Great Gig in the Sky” também foi escrutinada. Embora a banda tivesse feito a opção por um piano no lugar da versão no órgão, ainda havia algo faltando. O arquivo de efeitos sonoros da NASA de Alan Parsons fora rejeitado, mas algum tipo de voz era necessário. Parsons decidiu chamar a cantora de estúdio Clare Torry.

“Havia um colega que trabalhava no Abbey Road chamado Dennis”, diz Clare hoje. “Dennis pagava todos os músicos. Ele deu meu número a Alan. Mas quando ele me telefonou, eu disse que não podia fazer. Eu nem sequer sabia qual era o trabalho. Era sexta-feira à noite e disse que estava trabalhando. Mas foi mentira, porque eu estava indo com meu namorado na época assistir ao Chuck Berry no Hammersmith Odeon, e não queria perder aquilo.

Sugeri domingo à noite e eles concordaram. Perguntei para quem seria e Alan respondeu que era o Pink Floyd. Eu disse ‘Tá!’. Não era grande fã da banda.”

Torry, cantora e compositora de estúdio, era presença constante no Abbey Road e já havia cantado em diversos discos em sessões de *covers*, nas quais sucessos populares da época eram regravados por diferentes músicos anônimos. Parsons ouvira um álbum daqueles e decidiu chamá-la, em vez de alguma outra *backing vocal* já presente no álbum.

No dia 21 de janeiro, domingo, Clare apareceu no Abbey Road. “Eles explicaram que o álbum era sobre nascimento, todas as merdas que você passa na vida, e então a morte. Achei que era algo pretensioso. Claro, não lhes disse isso, e engoli as palavras. Acho um disco maravilhoso. Tocaram a faixa para mim, mas quando perguntei o que queriam fazer, eles pareciam não saber.”

Gilmour estava no comando da sessão e, após rejeitar os primeiros vocais improvisados – “um monte de *oooh, aaah babys*” –, Torry começou a fazer notas mais longas, nenhuma palavra em específico, apenas lamentações gerais ou, como ela descreve hoje, “gritos felinos”.

“Dissemos a ela que cantasse de forma aberta, depois tranquila”, lembra-se Gilmour. “Acho que fizemos quatro mixagens até a versão orgásmica que conhecemos e adoramos.”

“Nós dissemos ‘apenas manda ver’”, afirmou Richard Wright. “Pedimos que ela fosse lá e improvisasse. Pense na morte, pense no horror. Foi o que ela fez, e gravou aquele maravilhoso vocal.”

“No passado, Rick disse: ‘Clare ficou realmente envergonhada após ter gravado as vozes’”, conta Torry. “Ele está certo. Fiquei envergonhada, mas isso foi porque quando entrei na técnica após cantar não houve *feedback* algum. Achei que eles tinham odiado. Em todas as outras sessões que havia feito, sempre recebi algum *feedback*, mesmo se fosse ‘meu Deus, isso foi pavoroso’.”

Somente anos depois, quando Clare leu uma entrevista com a companheira que fez os *backing vocals* de *Dark Side of the Moon*, Lesley Duncan, descobriu que não estava sozinha nessa. “Soube exatamente do que Lesley estava falando. Ninguém disse nada a ela também. Havia um sentimento de ‘mal posso esperar para dar o fora daqui’. De repente, percebi que o Pink Floyd era assim com *todo mundo*.”

O resultado final daquela noite foi uma performance vocal arrebatadora, conjurando sexo, medo, morte; todas as partes componentes do álbum. Para Clare, contudo, tinha sido apenas outra sessão de estúdio. Sem estar totalmente convencida de que seus “gritos felinos” iriam entrar no álbum concluído, ela recebeu um cachê de 30 libras de Dennis e voltou para casa a tempo de jantar com o namorado.

O crédito final de Chris Thomas no álbum seria de “mixagem supervisionada por...”. Tal qual o crédito de Alan Parsons, os papéis de engenheiro e produtor haviam ficado borrados, às vezes para o desgosto dos envolvidos. “Trabalhei por horas intermináveis, certificando-me de que jamais perderia uma sessão”, disse Parsons. “Queria que minha contribuição fosse especial. Queria que tudo fosse feito da forma correta.” Até hoje, ele nunca mais ganhou nada com o *Dark Side of the Moon* além do pagamento que recebeu na época.

“De vez em quando fico bravo por ter ganhado pouco dinheiro com o álbum, ou dinheiro nenhum. Mas isso é aplacado pelo fato de que ele fez maravilhas por minha carreira.” Depois, Parsons receberia um Grammy Award por seu trabalho como engenheiro do *Dark Side of the Moon*.

“Alan Parsons, sem sombra de dúvida, fez mais do que simplesmente ser o engenheiro de som daquele disco”, disse Nick Mason. “Tivemos uma sorte enorme por tê-lo ali. Alan foi definitivamente um engenheiro/produtor.”

“Alan foi um engenheiro muito bom”, responde David Gilmour. “Mas nós teríamos chegado lá com qualquer bom engenheiro operando os botões e alavancas.”

Apesar de inicialmente a banda ter concordado em permitir que Chris Thomas fizesse a mixagem do álbum sozinho, Waters, incapaz de parar a si próprio, foi ao estúdio logo no primeiro dia de mix. Quando Gilmour descobriu, apareceu lá no segundo dia. A partir de então, os dois sentariam um de cada lado de Thomas, expressando seus próprios sentimentos e divergências. Como Gilmour insistiria depois, “por sorte Chris tinha mais simpatia pelo meu ponto de vista do que pelo de Roger”. De forma diplomática, Chris Thomas declarou que “não havia diferença de opiniões entre eles nem houve palpites que foram deixados de fora”.

Entretanto, qualquer que fosse a guerra musical que estivesse ou não acontecendo entre o baixista e o guitarrista, Roger Waters ficou convencido do valor do álbum. “Quando terminamos o disco, tive uma sensação muito forte de que tínhamos feito algo muito, muito especial.” Ele tocou uma cópia do álbum recém-concluído para sua mulher, Judy. Ela escutou em silêncio. Então, assim que terminou, ela desatou a chorar. “Tomei aquilo como um sinal muito positivo.” Um mês após o disco estar completo, a EMI agendou uma recepção para a imprensa no London Planetarium, em Baker Street. Como membro da equipe da EMI, o engenheiro Alan Parsons foi encarregado da produção do evento. Quando a companhia, por incapacidade ou descaso, desistiu de instalar um sistema de som quadrifônico a tempo, a banda tentou cancelar o evento. Quando isso se mostrou impossível, optaram por boicotá-lo. Os escritores e convidados foram reunidos para coquetéis às 20 horas, para serem confrontados com pôsteres em tamanho real de Gilmour, Waters e Mason na recepção do Planetarium. De acordo com a imprensa na época, Richard Wright foi o único membro do Floyd a aparecer, embora tenha afirmado depois que não se lembrava de nada daquilo: “Se eu fui ou não?... Não tenho certeza. Acho que sim”.

“Achei uma grosseria o fato de eles não aparecerem”, diz Parsons. “Mas era um caso de ‘nós somos o Pink Floyd e queremos que as coisas sejam do nosso jeito’.” Logo depois, após ter o primeiro acesso ao álbum, a *Melody Maker* descreveu parte das músicas na primeira metade do trabalho como “diabolicamente desinteressantes”, enquanto contava como vários convidados brincavam de fazer projeções de sombras nas paredes do Planetarium assim que as luzes se apagaram.

Havia, contudo, outro fator subjacente para o Floyd não ter comparecido: seu relacionamento, ou melhor, a falta dele, com a imprensa musical.

O laço acolhedor que existia entre diversos grupos de rock e os críticos em meados dos anos 1970 não se aplicava ao Pink Floyd. Em 1973, a banda daria entrevistas, mas apenas raramente, e às vezes pareceria estar lá obrigada.

“Não estávamos entre os preferidos dos jornalistas musicais, uma vez que nenhum de nós trabalhou para cultivar um relacionamento com eles”, admitiu Nick Mason que, apesar de tudo, provou ser mais amigável com a imprensa do que seus colegas de banda na época.

“Roger me contou uma vez que, durante uma excursão nos Estados Unidos, eles contrataram uma pessoa especificamente para negar qualquer pedido de entrevistas ou *talk-shows*”, lembra-se Adrian Maben. “Isso era a qualidade *Pol Pot* do Floyd. Permanecer sem serem vistos, enigmáticos; sem deixar que ninguém soubesse quem eles eram.”

A mesma qualidade enigmática permearia a arte da capa de *Dark Side of the Moon*. A ideia original para o que hoje é uma das capas mais instantaneamente reconhecíveis de todos os tempos foi conjurada por Storm e Po na Hipgnosis, durante uma de suas sessões noturnas semanais de *brainstorm*. “Ficávamos acordados até as quatro da manhã, trabalhando em ideias para depois vendê--las à banda”, diz Po. Entretanto, suas criações para os dois últimos álbuns do Floyd, *Obscured by Clouds* e *Meddle*, não estavam entre

as melhores. A dupla havia escutado parte do disco novo e visto algumas letras. “Então tínhamos algum entendimento do ponto onde estava a cabeça de Roger”, diz Po.

“Rick Wright sugeriu que fizéssemos algo simples, elegante e gráfico, em vez de fotográfico”, explicou Thorgerson. Em uma sessão noturna, Storm mostrou ao seu parceiro a fotografia de um prisma colocado sobre uma partitura musical, que ele encontrara em um livro de fotografias de segunda mão. “Era uma fotografia em preto e branco”, lembra-se Po, “mas tinha um feixe de luz colorido projetado através dele para dar um efeito de arco-íris.” Thorgerson também viu uma foto parecida em um livro didático de física. O *designer* gráfico deles, George Hardie, criou uma linha desenhada a partir de um prisma, mas em branco com um fundo preto, que então foi aerografada para que as impressoras da EMI conseguissem reproduzi-la.

Em contraste com *Ummagumma* e *Atom Heart Mother*, o *design* de *Dark Side of the Moon* era clínico e quase frio. De acordo com a banda, várias alternativas e ideias também foram propostas, mas a única que qualquer um conseguia se lembrar era de um *design* baseado no personagem da Marvel Comics, o Surfista Prateado. Todas as ideias foram apresentadas à banda no Abbey Road, durante as sessões finais de gravação, mas não houve competição.

“Assim que a vimos, acho que todo mundo pensou: ‘É essa aí!’”, disse Waters.

“Levou em torno de dois minutos”, ri Po. “Eles disseram ‘é isso!’, e então voltaram para gravar o disco.”

Quando a EMI concordou em produzir uma capa no formato *gatefold*,[11] Waters sugeriu que as cores continuassem dentro, ampliadas pela imagem de um coração batendo, semelhante ao bipe de um oscilador de hospital. Então, Thorgerson decidiu adicionar um segundo prisma na contracapa. Não haveria, claro, menção ao nome da banda ou ao título do álbum na capa externa. Claramente inspirada, a Hipgnosis propôs algumas artes adicionais,

como um adesivo com um desenho animado das pirâmides de Gizé, no Egito, e dois pôsteres: um com uma imagem infravermelha das pirâmides; o outro com fotografias individuais dos membros da banda tocando ao vivo, sobrepostas em uma imagem quase abstrata com uma camada rosa, tirada do grupo no palco. Foram usadas, entretanto, duas fotos de Roger, embora, quem sabe, apenas para propósitos de *design*.

A sugestão original da Hipgnosis de colocar tudo – pôsteres, adesivos e álbum – em uma caixa foi recusada pela EMI por ser cara demais. Entretanto, em um tributo à generosidade da gravadora e às admiráveis habilidades de obtenção de recursos da Hipgnosis, Storm and Po receberam uma verba para ir até o Egito e fotografar pirâmides eles próprios. Infelizmente, Po foi acometido, em suas próprias palavras, "pela pior caganeira que alguém pode ter na vida", e teve que ficar no hotel, enquanto Storm fazia as fotos.

"Eu também me caguei de medo em fazê-las", lembra-se Thorgerson. "Chamei um táxi às duas da manhã para me levar até as pirâmides. Estava uma noite maravilhosa e clara, e a lua estava linda. Então estou lá fotografando e, às quatro da matina, aparecem umas figuras – soldados armados. Pensei: É isso aí; jovem fotógrafo morre de forma estranha em uma terra distante; claro, eles eram amistosos na verdade, e só queriam um pouco de *bakshish*, uma graninha para darem o fora."

O belo *design* da capa feito pela Hipgnosis foi um presente para as vitrines das lojas de discos. Com o *gatefold* aberto e a capa e a contracapa igualadas, o prisma e o espectro continuavam para o infinito. "Foi um conceito brilhante", disse Gilmour. "Recordo-me da primeira vez que o vi, preso na vitrine de uma loja. Achei que maravilhoso."

Um *display* que estava na vitrine de uma loja alertou Clare Torry para a possibilidade de seu vocal, feito havia poucos meses, ter entrado no vinil. "Havia uma loja de discos perto do *pub* Chelsea Potter, na Kings Road, e lá estava um display na vitrine com um

prisma. Lembro-me de ter pensado: 'foi esse negócio aí que eu fiz?'. Entrei, tirei a capa de dentro do plástico protetor e abri o disco. Claro que era. Meu nome estava nele. E, além de tudo, eles tinham escrito certo… Comprei um, levei para casa e coloquei para meu namorado escutar. Fiquei pasma quando ouvi 'The Great Gig in the Sky'. Achei que haviam usado apenas alguns compassos do que cantei. Não esperava que fossem usar o negócio inteiro."

Resenhas de *Dark Side of the Moon* contradisseram a crença de que todos os críticos se opunham à banda. Apesar de algumas bufadas durante o *playback* no Planetarium, a *Melody Maker* insistia agora em dizer que era "o melhor disco do Pink Floyd desde *Ummagumma*" e que o "lado dois é perfeito". A *New Musical Express* foi ainda mais efusiva: "A aventura mais artística e monumental do Floyd". Nos Estados Unidos, onde a banda já estava em turnê quando o álbum foi lançado, o crítico da *Rolling Stone,* Loyd Grossman (que teria uma carreira de sucesso como chefe e apresentador na televisão britânica), aplaudia a "grandeza que excede o mero melodrama musical e raramente é alcançada no rock; *Dark Side of the Moon* é um relâmpago". Em outro ponto da resenha, contudo, Grossman sugeriu que "The Great Gig in the Sky" deveria ter sido engavetada. Foi a canção do álbum que mais polarizou opiniões. "Algumas pessoas a adoraram, outras detestaram. É *esse* tipo de música", admite Clare. A revista *Q* certa vez perguntou a David Gilmour se, quando escutava "The Great Gig in the Sky", ele já pensara alguma vez: "Ei, cale a boca!". Ele respondeu: "Às vezes. Às vezes, não. Às vezes, sim".

A Inglaterra enfrentava uma situação difícil em 1973, registrando suas taxas mais altas de desemprego em anos, e com o IRA logo levando seu conflito com o governo ao solo inglês. *Dark Side of the Moon* também parecia espelhar os tumultos à sua volta.

"Um disco cruel para tempos cruéis", como colocou um observador, se bem que com a promessa de algo melhor no

horizonte. Como diversos trabalhos futuros de Roger Waters, ele batia, moía e perturbava o ouvinte, mas também o segurava e reafirmava que tudo ficaria bem no final. Era uma experiência triste, porém edificante.

A mensagem filosófica de Waters também encontrou espaço entre os críticos, com a *New Musical Express* destacando os temas "loucura, morte por excesso de trabalho e separação de classes". Mesmo agora, contudo, quando questionado sobre o álbum em suas várias edições de aniversário, cada um dos membros da banda tem expressado interpretações levemente diferentes de seu conteúdo. "Mas ele expressa emoções que acho que todos nós tínhamos na época", disse Wright.

O que Wright e especialmente Gilmour trouxeram para a visão pessoal de Waters foi a musicalidade. Apesar de suas discordâncias, esses dois a adocicaram com arranjos inspirados. Não havia nada daquelas formas livres escutadas em *A Saucerful of Secrets*; até mesmo as *jams* instrumentais do álbum mostravam uma rara economia e foco. Tratava-se de rock intelectual com um apelo mais amplo também para os incultos.

Para os antigos empresários da banda, Andrew King e Peter Jenner, escutar o disco foi uma experiência estranha. "Eu o coloquei para tocar e imediatamente percebi algumas influências", diz King. "Um dos compositores favoritos de Rick era Stockhausen, e você podia escutar um pouco daquilo ali. O álbum inteiro traz muito estudo e consciência do que vinha ocorrendo de vanguarda na Europa, especialmente em coisas como 'On the Run'. Mas Roger sintetizou-a de forma que faria sentido em um grupo pop. Eles tornaram digerível para o grande público."

"Depois que Syd saiu, para mim eles não tiveram mais excitação musical", admite Jenner. "E recordo-me de realmente descer a lenha em *Dark Side*, porque ainda o comparava com o que eles tinham feito com Syd. Eu sentia o que se pode chamar de dissabor cultural. Por quê? Porque tinha apostado no cavalo errado. Uma vez que

superei isso, comecei a apreciar o que eles estavam fazendo. Apenas precisava ajustar minha visão e aceitar o que o Pink Floyd tinha se tornado. Que agora ele era a cria de Roger."

Pela primeira vez em um disco do Pink Floyd, Roger Waters tinha, por vontade própria, escrito todas as letras, uma decisão que não fora contestada, mas isso não deixaria de ter repercussões.

Dos cinco créditos entre as dez faixas que Richard Wright recebe no disco, ao menos um sugere uma contribuição musical maior do que a história às vezes permite. Sua coautoria com Waters, "Us and Them", continuaria a favorita de ambos no disco por muito tempo depois que a relação da dupla degringolasse. "*Dark Side of the Moon* contém a melhor canção que o Floyd já escreveu", Wright disse à escritora Carol Clerk. "Ainda que Roger e eu não fôssemos grandes amigos, havia uma ótima relação de trabalho. Até hoje, acho triste termos perdido aquilo."

Nick Mason ganhou dois créditos, um de coautor junto com Waters e Gilmour para a instrumental "Any Colour You Like", e um trabalho solo para a fanfarra de abertura "Speak to Me". Estranhamente, o nome de Gilmour foi listado em apenas quatro das canções, e sempre em conjunto com um ou mais membros da banda. Entretanto, sua presença está em todo o álbum: assumindo a maior quantidade de vocais principais, mantendo presença dominante de sua guitarra e, por fim, conseguindo uma aproximação maior do tipo de som que ele queria na mixagem final.

"Não fiz a minha parte quando estávamos escrevendo *Dark Side of the Moon*", Gilmour contou ao escritor Phil Sutcliffe. "Passei por uma fase ruim. Não acho que tenha contribuído com a composição da forma que gostaria, daí os créditos." Gilmour culparia a "preguiça" por sua falta de canções.

Roger Waters tinha uma visão mais sanguinária: "Ele não tem muitas ideias. É um ótimo guitarrista, mas não é um compositor de verdade. Por mais que Dave seja consciente e trabalhe duro, ele nunca escreveria alguma coisa de fato".

Para Waters, a decisão de alocar alguns créditos de composição no espírito democrático da banda voltaria para assombrá-lo.

Por melhor que poderia ser, ainda havia a questão de fazer o novo álbum vender. Pelo menos nos Estados Unidos. Em 1971, Bhaskar Menon tinha se mudado para Los Angeles para assumir o cargo de presidente da Capitol Records. Menon fora nomeado para resolver o problema do baixo desempenho do selo, cortando imediatamente sua lista de artistas e se concentrando naquilo que acreditava ter futuro.

Menon era fã do Pink Floyd, mas também entendia que os Estados Unidos não entraram em sua onda. “Faixas extremamente longas, ruminações filosóficas e alguns temas demasiado ingleses – tudo isso ficava fora do radar do Top 40 das rádios americanas”, ele conta hoje. “Os Estados Unidos ainda estavam saindo do período de música pop da era Eisenhower. A rádio FM, ainda em desenvolvimento, era quase tida como uma sociedade *underground*, como uma loja que vendesse drogas ilegais.”

Bhaskar percebeu que os departamentos de marketing e promoção da Capitol não estavam tão familiarizados com a música da banda quanto o público e, em alguns casos, se intimidavam com o sucesso que ela fazia no exterior. “O selo lutava para se ajustar aos mercados pós-Glen Campbell e Beach Boys”, ele diz. “Eles simplesmente não o entendiam.”

Dark Side of the Moon era o último álbum do Pink Floyd em contrato com a Capitol. Apesar do acordo proposto pela Warners e Atlantic, o qual Steve O’Rourke rejeitou em Lindos, a banda tinha concordado em assinar com a Columbia nos Estados Unidos, com um rumor de que o adiantamento seria de um milhão de libras. O presidente do selo, Clive Davis, era uma presença forte na indústria e tinha assinado com Janis Joplin e Santana, e depois contrataria Bruce Springsteen (eventualmente, Davis sairia de cena assim que o Pink Floyd assinasse o contrato, mas acabou removido do cargo

após descobrirem que ele havia pago o *bar mitzvah* do filho com dinheiro da Columbia). Apesar disso, Bhaskar Menon voou para a França em 1972 para assistir ao show do Pink Floyd com o Ballet de Marseille e falar de negócios com Steve O'Rourke.

O grupo e seu empresário não haviam contado a Menon que o Pink Floyd não renovaria seu contrato com a Capitol. "Na nossa maneira de ser de não estabelecer confrontos, simplesmente esquecemos de mencionar aquilo", escreveu Nick Mason depois. Entretanto, Bhaskar garante que já sabia de tudo. "Eu tinha ciência do que estava acontecendo com a Columbia, mas não via muito valor em partilhar aquela informação com o Pink Floyd."

Somados aos problemas de Menon, Steve O'Rourke também tentava liberar a banda de seu contrato, o que permitiria ao Pink Floyd ser dono efetivo de *Dark Side of the Moon* e poder vendê-lo à Columbia. O'Rourke acreditava que a Capitol concordaria em troca de um acordo de longo prazo com a banda por territórios fora da América do Norte. Menon propôs uma aposta. "Apostei com Steve meu relógio Casio contra seu valiosíssimo Rolex que ele jamais conseguiria dividir o império da EMI", Menon ri. "Eu queria garantir que o momento que tivemos com *Obscured by Clouds* continuasse. Certas pessoas poderiam ter dito: 'Por que gastar sua energia com isso?'. Mas não era em cima dos meus interesses ou dos acionistas da Capitol que seguia em frente. Eu *queria* aquele álbum." Uma reunião que varou noite seguiu-se em um bar argelino decadente e um restaurante próximo ao hotel da banda, em Marselha. "Afinal, fechei um acordo para o álbum pouco antes de o sol nascer", diz Menon, "resgatando Steve da perda de seu valioso relógio e eu de ter que comprar outro Casio no *free shop*."

Por já ter tirado várias bandas de sua lista, Menon estava livre para destinar recursos ao departamento promocional da Capitol que estava por trás do novo álbum do Floyd. Sua diligência e crença no disco que ele alega "ser tão importante quanto o *Sgt Pepper*" compensaram. *Dark Side of the Moon* alcançou o primeiro lugar nas

paradas dos Estados Unidos. O disco chegou ao segundo lugar na Inglaterra, número 1 na França e Bélgica, e número 3 na Austrália, com colocações similares no Brasil, na Alemanha e na Espanha.

De volta à estrada nos Estados Unidos, em março, uniu-se à banda o saxofonista Dick Parry e três *backing vocals*, as irmãs Phylliss e Mary Ann Lindsey, e Nawasa Crowder, todas vindas de turnês com o compositor e pianista americano Leon Russell. O DJ Jeff Dexter juntou-se ao pessoal em Nova York e encontrou a banda e sua equipe de alto astral. Enquanto as esposas faziam compras procurando antiguidades, Gilmour e Waters travavam altas partidas de gamão. Em meio a tudo, foram a um jantar em sua homenagem no luxuoso Four Seasons Restaurant.

"Era um daqueles negócios típicos de *buffets*", recorda-se Jeff Dexter. "Um dos garçons colocou uma colher cheia de caviar no prato de Dave Gilmour. Ele perguntou se podia repetir e lhe disseram: 'Acho que não, senhor'. Àquela altura, alguém da gravadora se intrometeu: 'Se o cavalheiro quer mais, então lhe deem o quanto quiser'. Dave pegou a concha e se serviu. Então se virou para mim e disse: 'Se eu posso bancar isso, *eles* podem bancar isso também'."

No Radio City Music Hall de Nova York, a entrada do Pink Floyd em cena se deu por volta de uma da manhã, e foi tão portentosa e dramática quanto seu novo álbum exigia. Uma plataforma elevada os transportava ao nível do palco, onde eles se materializavam como divindades hippies desalinhadas, com fumaça colorida ao redor dos pés, luzes ardentes e um sistema quadrifônico com vinte alto-falantes retransmitindo os vibrantes batimentos cardíacos e relógios histéricos de *Dark Side of the Moon* para um público arrebatado. Jeff Dexter diz: "Foi um dos maiores shows de todos os tempos".

Uma recepção feita tarde da noite no hotel culminaria com Jeff e o mago das luzes do Floyd, Arthur Max, andando de elevador

“vestindo roupas de comunistas chineses, lendo em voz alta a obra do líder Mao, *O livro vermelho*”.

De volta à Inglaterra, os heróis conquistadores esgotaram duas noites no Earls Court, em Londres. Assim como nos Estados Unidos, eles bombardearam o público com luzes cegantes, gongos em chamas e quantidades industriais de gelo seco, fazendo com que um crítico comparasse o palco com uma “explosão macbethiana”. Dessa vez, a *backing vocal* do *Dark Side of the Moon,* Liza Strike e sua colega cantora Vicki Brown fizeram o acompanhamento. Clare Torry recebeu dois ingressos em cortesia para o show, mas achou uma experiência emocional demais. “Acabei chorando quando eles tocaram ‘The Great Gig in the Sky’. Eu achava que ela era minha e que era eu quem merecia estar lá. Aquilo me machucou muito por anos.”

Torry voltaria a participar da canção com o Pink Floyd, incluindo uma performance de destaque em Knebworth Park, em 1990. Depois, ela alegaria que merecia créditos de composição pela música. Em 2005, o caso foi finalmente julgado em seu favor, embora ela seja proibida de revelar qualquer detalhe monetário sobre o acordo. Desse ponto em diante, “The Great Gig in the Sky” passou a ser creditada a Richard Wright *e* Clare Torry.

A visita do Floyd ao lar seria breve. Havia mais datas agendadas nos Estados Unidos no mês de junho. Depois de emplacar um álbum como número 1 na América e ficar em evidência, ter um *hit* de sucesso os levaria a um estágio completamente novo. Embora “Free Four”, de *Obscured by Clouds*, tivesse sido lançada nos Estados Unidos como um *single*, a banda não queria fazer o mesmo com nenhuma outra canção de *Dark Side of the Moon*. Bhaskar Menon pensava diferente. O sucesso do álbum os tinha tornado uma *cause célèbre* para o público sério dos Estados Unidos, mas um Top 40 *hit* permitiria que eles alcançassem o coração do país e um tipo diferente de compradores de discos, todos de uma vez.

“A canção escolhida foi ‘Money’. Era a opção óbvia. Embora eu tenha trabalhado firme para persuadir o grupo e Steve O’Rourke de que era a coisa certa a ser feita”, diz Menon.

“No começo, eles não concordaram, porque a fórmula de compasso era muito incomum”, recorda-se Jeff Dexter. “Eu a toquei na Roundhouse e pude ver o quanto ela funcionava bem. Dava para perceber que seria um *single* monstruoso. Mas acho que na época o Pink Floyd estava procurando copiar o Led Zeppelin, que estava vendendo toneladas de discos sem ter que passar por toda aquela merda com o rádio.”

Para a banda em si, a memória de seu último *single*, o desastroso “Point Me at the Sky”, de 1968, ainda estava muito recente. “Decidimos que, se o público não queria comprar nossos *singles*, não os faríamos mais”, diz Nick Mason. “Não achávamos que aconteceria alguma coisa com ‘Money’. E, de repente, aconteceu”, admitiu Richard Wright.

Uma versão mais curta da música, com a palavra “bullshit” editada para apaziguar programadores de rádios hipócritas, foi lançada nos Estados Unidos em 7 de maio. No final do mês seguinte, ela tinha subido para o número 26. Com a cobertura do Top 40 das rádios americanas, ela foi levada aos lares de pessoas que não compravam discos e não eram fãs do Floyd. E assim a canção finalmente chegou ao número 13. A letra provocativa, na qual uma banda de rock-n’-roll que estava prestes a ficar muito rica cantava sobre ganância e egoísmo, trazia a guitarra aguda de Gilmour, o saxofone igualmente gritante de Dick Parry e o andamento torto, porém contagiante, num ritmo funk – tudo ajudou para que a música se tornasse fantástica ao ser tocada na rádio.

Não demorou muito para tamanha onda carregar a banda. Em junho, o Pink Floyd voltou aos Estados Unidos para onze datas, indo de Nova Jersey até a Flórida. Na noite de abertura, no Union City Roosevelt Stadium, eles quebraram todos os recordes de bilheteria. Em Detroit, Ohio e Kentucky, a maior parte dos ingressos para o

shows se esgotou, e a reação do público era a mesma em todos os lugares que tocavam. Onde antes o fiel fã do Floyd se sentaria, contemplando os vinte minutos de viagem mental de “Echoes”, agora havia jovens barulhentos e animados e, conforme Gilmour explicou resmungando, “prontos para o *boogie*”.

“Em todos os lugares em que tocávamos, de repente, nos víamos confrontados com um público que só queria escutar o grande sucesso”, disse o guitarrista. Eles queriam dançar, beber cerveja e se divertir. E queriam escutar ‘Money’. “Era só isso que ouvíamos durante todo o show, até que finalmente fossem atendidos: ‘Money’... toquem ‘Money’...”

O impensável tinha acontecido: os membros do Pink Floyd, agora eram astros pop. A partir daí, só poderia ir ladeira abaixo.

6 Eu fui louco por muitos anos. (N. T.)
7 “Eu o verei no lado escuro da lua.” (N.T.)
8 “Tudo sob o sol está afinado.” (N. T.)
9 “Fui louco por malditos anos, anos mesmo.” (N. T.)
10 “Sempre fui louco, sei que sou louco, como a maioria de nós.” (N. T.)
11 Caixa de vinil que se abria como um livro. (N. T.)

CAPÍTULO SETE DIRIGINDO O TREM DA ALEGRIA

> “Foi por isso que fiquei no grupo: me preocupava com os outros – o que seria deles?”
>
> **Roger Waters**

Em uma sala privada no clube londrino exclusivo para sócios, The Groucho, Richard Wright mostra os modos gentis de um professor de escola pública aposentado. Ele tem aquele ar ausente que se esperaria encontrar em alguém que passou a vida adulta em uma instituição de ensino. Você meio que espera ver pó de giz em seus cotovelos. É 1996, e o tecladista do Pink Floyd está com 54 anos. O garoto propaganda das camisas psicodélicas de 1967 que só perdia para Syd Barrett se foi, assim como seu visual barbudo de 1972 no *Live at Pompeii*. O cabelo de Wright já está completamente branco, e apesar de seus jeans e botas não serem de grife, você suspeita que o casaco pendurado nas costas de uma cadeira próxima é de alta classe e além de suas posses.

Na conversa, ele parecia nervoso, constrangido, reticente e contido. Wright estava lá para falar sobre seu novo disco solo, que em poucos meses iria desaparecer completamente do radar de todos, exceto do mais dedicado fã do Pink Floyd. Contudo, é um álbum cheio de tiques auriculares e momentos de familiaridade que faz com que você busque nos confins de sua mente a canção do Pink Floyd que ele o faz recordar.

Quando você pergunta a Wright qual álbum do Floyd ele considera o melhor, já sabe a resposta. Agora de volta ao grupo como membro em tempo integral, ele não se importa em se inscrever na linha partidária de David Gilmour: o novo Floyd está no

mesmo nível do antigo. Os gostos de Wright são estritamente voltados para a velha guarda.

"*Dark Side of the Moon* e *Wish You Were Here*", ele responde. "Mas se eu fosse forçado a escolher um, *Wish You Were Here*."

"Ou *Wish You* Weren't *Here*", como Roger Waters certa vez o chamou, lembrando-se de forma maldosa da atmosfera no estúdio quando ele foi feito. O Pink Floyd tinha terminado 1973 tocando em um concerto beneficente para o baterista do Soft Machine, Robert Wyatt, que havia quebrado a coluna após cair de uma janela, mas antes do Natal, eles se reuniram no Abbey Road e começaram a brincar de novo com o projeto *Household Objects*, na gaveta desde 1971. A posição número 1 do *Dark Side of the Moon* e o *single* de sucesso "Money" foram o começo do que Nick Mason chamaria depois de "a política da terra queimada do Floyd", mas contrariamente eles tinham voltado para tentar fazer música a partir dos copos de vinho, serras, rolos de fita adesiva e baldes com água.

"Eu me lembro de um elástico sendo alongado entre dois objetos para criar um som de baixo, com palitos de fósforo usados como trastes", diz o engenheiro Alan Parsons. "Na verdade, sempre fiquei desapontado por aquilo nunca ter dado em nada."

De fato, era uma tática de atraso, um ardil para fazer com que a banda sentisse que estava criando alguma coisa, mas sem ter que escrever novas canções de verdade. Contudo, algo foi recuperado das sessões: o som agudo produzido por um dedo na borda de um copo de cristal tornou-se o ponto de partida de uma das canções de mais sucesso do Floyd.

No decorrer de 1974, o grupo se dispersou para passar um tempo com suas famílias ou para testar a vida musical fora da esfera do Floyd. Nick Mason produziu um álbum para os roqueiros *folk* do Principal Edwards Magic Theatre, antes de fazer o mesmo pelo disco de Robert Wyatt, *Rock Bottom*, e seu *hit* de sucesso, um *cover* do The Monkees, "I'm a Believer". David Gilmour produziu a banda Unicorn, de Cambridge, entre outras tarefas ocasionais como tocar

guitarra para o conjunto de Tim Renwick e Willie Wilson, Sutherland Brothers and Quiver. Foi por meio do Unicorn que Gilmour conheceu uma cantora e compositora adolescente desconhecida, Kate Bush, que gravava suas demos em um estúdio caseiro.

Gilmour mudou-se para uma casa na cidade, em Notting Hill, Mason foi morar em Highgate, alguns quilômetros acima da estrada de Camden, e Wright comprou uma casa de campo em Royston, perto de Cambridge, onde instalou seu novo estúdio, The Old Rectory, que se tornaria o preferido de muitas bandas locais. O tecladista do Floyd até chegou a participar de um show beneficente para a Associação de Pais e Mestres do vilarejo vizinho Therfield. Foi um evento que viu o cocriador de *Atom Heart Mother,* Ron Geesin, tocando um tema improvisado com uma cadeira dobrável e um pedaço de cano. “O pessoal do vilarejo que compareceu ficou totalmente assombrado”, lembra-se um colega dos músicos.

As festas na casa de Wright eram generosas e hedonistas. “Teve uma época em que ir à casa de Rick e Juliette era muito divertido”, recorda-se Jeff Dexter. “Acho que no aniversário de 30 anos de Rick eu fiz uma viagem do tipo Kesey. Teve também um concurso de beleza naquela noite, com alguns *cross-dressers* usando roupas brilhantes e levando tudo muito a sério. Um colega doidão achou que seria uma boa ideia que eles caíssem na piscina, então jogamos muitos deles na água.”

O portfólio de propriedades do Floyd iria se expandir ainda mais ao longo dos dois anos seguintes: Wright e Gilmour compraram casas de campo em Rodes, e Mason adquiriu um lugar no sul da França. Enquanto isso, Waters comprou uma casa de campo em Volos, na costa da Grécia, que rapidamente se tornou o projeto do coração de sua mulher.

“Tive de aceitar, àquela altura, que havia me tornado capitalista”, admitiu Waters em 2004. “Não podia mais fingir que era um socialista de verdade.” Ele salvou sua consciência esquerdista ao doar um percentual dos ganhos para instituições de caridade.

A banda também adquiriu apartamentos em McGregor Road, Ladbroke Grove. Gilmour permitiu que o administrador do Floyd, Peter Watts, vivesse em sua propriedade lá após ele ter deixado de trabalhar para a banda. Iain 'Emo' Moore também frequentaria apartamentos de propriedade da banda durante os anos 1970. "O Floyd deixava que pessoas conhecidas suas que estivessem em dificuldade vivessem naqueles apartamentos por um aluguel bem barato. Eles costumavam ser alugados ou emprestados", recorda-se um visitante. "Eles tinham aqueles princípios socialistas escrupulosos e realmente acreditavam que aquilo era a coisa certa a ser feita, principalmente o Waters."

Peter Watts tinha sido o mais antigo membro da equipe do Floyd, tendo se juntado à banda seis meses antes de David Gilmour. Infelizmente, seu uso de drogas o tornara um risco. Watts era repetidamente demitido por delitos como usar Mandrax enquanto dirigia o carro da banda, mas sempre era recontratado. O grupo pagou um curso de reabilitação para ele, mas sem efeitos duradouros. Watts foi despedido em 1974 e morreu em agosto de 1976, no apartamento de Gilmour, na McGregor Road. Sua filha, Naomi, se tornaria uma modelo e atriz famosa.

O Pink Floyd passou a primeira metade do ano em um estado geral de inércia. "Estávamos todos mentalmente incapacitados", brincou Waters na época. "Estávamos completamente exaustos por um motivo ou outro." Tendo alcançado o sucesso que eles tanto esperavam com *Dark Side of the Moon*, a banda ponderava sobre a inevitável questão: O que fazer agora? Como Waters explicaria depois, "todas as coisas que você queria quando começa uma banda tinham acontecido; tudo tinha se tornado verdade". Além da música, havia também esposas e namoradas para serem agradadas. Ginger morava com David Gilmour havia quatro anos e queria se casar. Enquanto isso, o relacionamento de Waters com Judy estava em declínio.

Ninguém se sentia particularmente inspirado quando a banda se reencontrou em um estúdio soturno e sem janelas, na Kings Cross. Eles começaram a trabalhar em três canções novas. A primeira, “Shine On”, iria incorporar depois o som do copo de vinho do *Household Objects*, mas veio de quatro distintas notas na guitarra, costuradas por Gilmour. A segunda, “Raving and Drooling”, tinha um caráter mais duro e um *riff* pulsante similar àquele que havia direcionado “One of These Days”. A terceira, “Gotta Be Crazy”, era ainda mais sombria. Essas não eram canções pop para aqueles fãs que tinham embarcado na onda da banda por meio do *single* “Money”.

Waters tinha escrito as letras das três. A primeira era, pelo menos em parte, inspirada em Syd Barrett. As outras duas expuseram sua misantropia máxima, cuspindo veneno para as maquinações corporativas da indústria musical e a mentalidade mentecapta do novo público que a banda tinha agora. “Gotta Be Crazy” até mesmo trazia o verso *You’ve got to keep everyone buying this shit*.[1]

“Raving and Drooling” e “Shine On” (que depois adquiriria seu título completo “Shine On You Crazy Diamond”) fariam parte do repertório do Floyd durante a turnê na França naquele verão. No continente, a banda se meteu em outros problemas. Dois anos antes, eles haviam feito um contrato com a Gini, uma empresa francesa de bebidas, que lhes pagou muito bem para aparecerem em um anúncio da companhia. A foto foi tirada no Marrocos, para ser usada apenas na França. “Em um surto de loucura, todos concordaram em fazer”, disse Nick Mason. “Pensamos que iríamos ganhar toneladas de dinheiro, o que, é claro, não aconteceu. Queríamos, então, que eles subsidiassem a turnê, de forma que pudéssemos reduzir o preço dos ingressos, mas, no final, ninguém conseguia dizer se os ingressos estavam mais baratos ou não.” Novamente em dívida com seus princípios, Waters insistiu em que a banda doasse o dinheiro para caridade. Na França, o grupo descobriu mais uma cláusula no contrato: eles tinham de ser

seguidos por um grupo de modelos contratadas pela Gini para promover o que Gilmour chamou de “aquela bosta de drinque”. Com o patrocínio da turnê inédito na época, a façanha promocional do Floyd foi recebida com desconfiança. Waters escreveria uma música, a ainda inédita “Bitter Love”, lamentando o episódio inteiro.

As datas na França também serviram de ensaio para uma turnê britânica maior, planejada para mais tarde naquele ano. A banda tinha adquirido um telão circular de 12 metros para ser colocado no fundo do palco, no qual eles podiam projetar filmes e imagens. Filmagens da película do surfista George Greenough, *Crystal voyager*, já tinham sido usadas em “The Great Gig in the Sky”, junto com a sequência animada de Ian Eames para “Time”. Eames tinha sido descoberto pela banda quando criou uma sequência promocional animada semelhante para acompanhar o vídeo em “One of These Days” durante o show musical da BBC, *The Old Grey Whistle Test*. Agora, a banda queria uma biblioteca completa de imagens. Roger Waters e Arthur Max trabalharam em um estúdio de edição no Soho, em Londres, montando uma ordem de exibição e identificando os “períodos mortos” do show e como preenchê-los.

Uma das primeiras pessoas que eles contataram foi o cartunista e cineasta Gerald Scarfe. “Nick Mason tinha me telefonado anos antes e dito que o grupo havia visto um filme para a BBC chamado *Long Drawn-Out Trip*”, disse Scarfe. Ele tinha feito a animação em Los Angeles, em 1971, “um desenho que era uma torrente de consciência”, que incluiu tantas imagens quantas ele conseguiu pensar, todas relacionadas aos Estados Unidos. Essa colagem de Jimi Hendrix, John Wayne e Mickey Mouse tinha fascinado Waters e Mason. “Fui convidado para fazer algo para eles na época, mas por algum motivo nunca deu certo. Nick me ligou de novo e tive uma reunião na sua casa. Eles queriam que eu criasse algumas imagens para serem exibidas na turnê. Me deram uma pilha de álbuns do Floyd para escutar.”

As animações de Scarfe incluíam uma figura humana que se dissolvia em areia e um monstro robótico para a canção que se tornaria “Welcome to the Machine” em 1975. Antes disso, seus desenhos seriam usados no programa criado pela Hipgnosis para a turnê de 1974. Chamado de “Super, All-Action Official Music Programme for Boys and Girls”, o programa era um pastiche dos quadrinhos *pulp* americanos, com cada membro do grupo recriado como heróis de ação, incluindo Gilmour como o destemido motoqueiro chamado “Dave Derring”.

Escutar *Dark Side of the Moon* pela primeira vez também inspirou outro cineasta, o antigo confederado de Cambridge, Anthony Stern. Desde 1967, Stern tinha bolado repetidamente ideias cinematográficas para o que ele e Syd Barrett chamaram de “The Rose-Tinted Monocle”. “Recuperei toda a filmagem e ela funcionava perfeitamente bem para *Dark Side of the Moon*”, diz Anthony. Com o projetor emprestado de David Gilmour, ele visitou cada membro da banda e exibiu seu filme, com a proposta de utilizar *Dark Side of the Moon* como trilha sonora.

“Eles sabiam que Syd tinha se envolvido com as raízes do filme e, em um nível puramente estético e criativo, todos deram seu aval. Eles disseram: ‘Claro que você pode usar *Dark Side of the Moon* para isso’”, contou Anthony, sorrindo. “Voltei para casa em êxtase. Tinha levado umas duas semanas para ver todos eles. Roger, apesar de seu imenso ego, foi incrivelmente amigável, caloroso e ficou entusiasmado com a ideia de eu usar sua música de uma forma abstrata e não comercial. Acho que aquilo tinha apelo para ele.”

Em pouco tempo, contudo, o projeto naufragaria. “A coisa degringolou quando fui ver Steve O’Rourke. Mostrei o filme para ele. Ele assistiu de forma impassível e finalmente disse: ‘Anthony, simplesmente não entendi. Esse não é o tipo de imagem que vejo associado ao Pink Floyd... vejo jatos decolando... vejo arranha-céus em Nova York...’.”

Entrevistado dois anos antes, Richard Wright tinha expressado um medo de que o Floyd se tornasse “escravo de si próprio”. “Às vezes, eu olho para aqueles caminhões e toneladas de equipamentos e penso, meu Deus, tudo o que faço é tocar um órgão”, disse. A divisão do Pink Floyd cresceu ainda mais desde então.

Manter o arsenal de som e luzes requeria um exército de estagiários e técnicos. Em 1974, os papéis principais caíam sobre Mick Kluczynski, um escocês atarracado de origem polonesa, que tinha se juntado ao seu antigo amigo Chris Adamson para ajudar a tomar conta do som como parte do chamado “Esquadrão da Prisão”. Como Adamson e seu amigo comedor de batatas, Roger Waters depois se lembrou de ver Kluczynski consumir 28 ovos fritos em uma aposta, antes de vomitar tudo. O baixista também desafiou Kluczynski a beber meio litro de uísque durante um dia de folga em uma turnê nos Estados Unidos. Em outro show, Robbie Williams estava a bordo como técnico estagiário. Williams foi notado por ter, nas palavras de um colega de equipe, “uma voz muito profunda e grave”, o que o tinha proibido de ser um dos entrevistados para *Dark Side of the Moon*. Depois, a tropa cresceu com o novo recruta, Phil Taylor, que viria a se tornar técnico de guitarra de David Gilmour por muito tempo. Kluczynski e Williams também iriam fundar suas próprias empresas e continuar a trabalhar com o Floyd até a década de 1990.

Junto com Dick Parry, o Floyd agora tinha as *backing vocals* Venetta Fields e Carlena Williams, conhecidas como The Blackberries.

A turnê começou em 4 de novembro com duas datas no Usher Hall, em Edimburgo. O show incluiria cinco peças: “Shine On You Crazy Diamond”, “Raving and Drooling”, “You Gotta Be Crazy”, *Dark Side of the Moon* e um bis de “Echoes”. O visual extravagante começaria com *Dark Side of the Moon*. Para “Speak to Me”, uma

imagem da lua foi projetada na enorme tela circular, ficando cada vez maior a cada batida do coração, até preencher a tela inteira. “On the Run” seria ilustrada por uma aeronave pousando e sirenes de polícia, seguidas de filmagens aéreas de uma cidade e várias explosões. Relógios flutuando no ar acompanhavam “Time” e o magnífico surfista George Greenough apareceu em “The Great Gig in the Sky”, após uma rápida exibição de jatos Lear e notas bancárias voando na tela durante “Money”.

A logística de uma produção tão grande trouxe outro conjunto de problemas. “O equipamento era pouco confiável”, recorda-se Wright. “O filme quebrava ou o projetor emperrava. Havia muitos erros e tentativas de acertar o tempo da música. Ficávamos o tempo todo irritados com os técnicos.” Uma crítica na *New Musical Express* sobre a noite de abertura reclamava do mal funcionamento do sistema de som, excesso de *feedback* e a “terrível cantoria de David Gilmour no material novo”.

A recusa do Floyd de fazer o jogo da mídia é mais bem resumida na recente explicação de Gilmour. “Uma vez que percebemos que podíamos vender discos e ingressos sem ter que falar com a imprensa, optamos por isso.” Chris Charlesworth, da *Melody Maker*, deixou de lado a recusa da banda em lhe dar um ingresso para o show de Edimburgo e comprou o seu de um cambista, e acabou jantando com o conjunto após o show. No dia seguinte, ele arrumou uma entrevista com Richard Wright, para o descontentamento do resto do grupo, especialmente Roger Waters, que ainda estava atormentado com um comentário feito pelo tecladista à imprensa, no qual insinuava que as letras do Floyd não eram tão importantes.

As observações de Wright no artigo da *Melody Maker* sugeriam uma atitude muito insular, mesmo para os padrões do Floyd: “Eu não escuto o que está tocando nas rádios. Não assisto a *Top of the Pops*. Não assisto a *The Old Grey Whistle Test*. Nem ao menos sei como a indústria do rock está indo…”.

Um choque ainda maior para Charlesworth foi saber como a banda escolhia seus hotéis: era indispensável estar perto de cursos de golfe decentes. “Eu me lembro de ter ficado pasmo ao saber que Waters jogava golfe”, ele escreveu. “Parecia o mais improvável passatempo para um homem cujas preocupações líricas eram voos espaciais, insanidade e morte.” Assim como golfe, Waters também era um bom jogador de *squash*, com Gilmour sendo seu desafiador mais próximo dentro da banda.

Em suas memórias, Nick Mason (o pior jogador de *squash* do grupo, de acordo com alguns) foi admiravelmente franco sobre os problemas que afligiam o Floyd. “Parecíamos estar mais interessados em agendar quadras de *squash* do que aperfeiçoar nossas apresentações. Demonstrávamos uma clara falta de compromisso com a concentração que era necessária.”

Depois do *glamour* e da ostentação da Radio City Hall, em Nova York, uma volta pelos teatros provincianos da Bretanha em um novembro frio deve ter sido pouco excitante. Enquanto isso, no mundo real, o IRA explodira um *pub* em Birmingham algumas semanas antes de a banda estar na cidade, despertando paranoia e mal-estar geral. Dentro do círculo do Floyd, havia incerteza sobre o novo material, frustrações com seu próprio desempenho e também o de outros, e uma consciência de que o aspecto visual do show estava se tornando mais importante que o musical.

No começo de 1974, o projecionista de cinema Pete Revell respondeu a um anúncio na *Melody Maker* e acabou sendo entrevistado por Arthur Max para o trabalho de projecionista na equipe da banda. (“Fiquei chocado ao descobrir que era para o Pink Floyd, já que o anúncio era o menor e o mais barato.”)

“Sempre havia uma vibração em torno de Roger”, diz Revell agora. “Todo mundo sentiu isso naquela turnê, dentro e fora da banda. David era um verdadeiro cavalheiro e Rick ficava quieto em seu próprio mundo silencioso, mas Roger só olhava para o próprio traseiro.” Nick Mason também era querido, embora Revell se lembre

de que o pedido do baterista para que alguém lhe comprasse uma chave de canhão de meia polegada fora ignorado. A equipe passou o dia no *pub*, se perguntando por que Mason precisava de uma chave de canhão de meia polegada para sua bateria. Depois, a ficha caiu quando o baterista apareceu no hotel com seu novo brinquedo, uma Ferrari usada.

Problemas com a equipe também causaram impacto. A nova mesa de mixagem adquirida pela banda mostrou-se uma fera temperamental, e o engenheiro de som Rufus Cartwright foi despedido após poucas apresentações. A ordem foi restaurada por seu substituto, Brian Humphries, que tinha trabalhado no Pye Studios e como engenheiro de som na trilha sonora de *More*. Mas Arthur Max, o brilhante mago das luzes da banda, também ficou com os dias contados quando a atmosfera rabugenta cobrou seu preço.

Todos os dias eles eram confrontados com novas histórias sobre discussões de Max com membros da equipe e funcionários das casas. “Eu saí duas vezes – mandei ele enfiar o emprego no rabo”, lembra-se Pete Revell sobre os atritos (normalmente envolvendo Arthur). “Eles mandaram Steve O’Rourke até minha casa para pedir que eu voltasse.”

O último show do Pink Floyd com Max seria no Sophia Gardens Pavilion, em Cardiff. Foi substituído pelo seu vice, o mais flexível Graeme Fleming. Após a estreia de Fleming no Liverpool Empire, Waters informaria a equipe que aquele havia sido o melhor show da turnê. “O pessoal de Liverpool achou que tinha algo a ver com eles”, diz Revell, “mas na verdade foi porque todos pararam de brigar.” O *designer* de luz do Floyd iria, posteriormente, seguir uma carreira brilhante em Hollywood como diretor de arte de filmes, sendo indicado ao Oscar por seu trabalho com o diretor Ridley Scott no sucesso de bilheteria *Gladiador*.

O certo equilíbrio restaurado na época do show no Liverpool Empire não livrou a banda de receber sua mais feroz crítica na

imprensa musical. O número 23 de novembro da revista *New Musical Express* trouxe uma resenha detalhada do show da banda no Empire Pool de Wembley, uma semana antes, feita pelo crítico principal, Nick Kent.

Nela, Kent castiga o Pink Floyd por sua letargia musical (“o Floyd, como sempre, deixa a música se alongar para durar duas vezes mais do que deveria”), sua indiferença para com o público (“eles vagam pelo palco como quatro trabalhadores braçais que acabaram de fazer uma pausa para o chá”) e pela clara hipocrisia nas últimas letras de Waters: “Eu não consigo pensar em outro grupo que vive uma existência mais desesperadamente burguesa na privacidade de seus lares”. Sua ressalva de abertura foi especialmente afiada sobre David Gilmour: “Seu cabelo parecia imundo no palco, ancorado por um excesso de gel no couro cabeludo que reduzia gradualmente na altura dos ombros com um espetacular festejo de pontas duplas”. Um comentário que fez com que as descontraídas cantoras americanas Venetta Fields e Carlena Williams se divertissem, já que ambas adoravam desafiar a fleuma britânica de seus membros.

“A coisa do cabelo foi um golpe sujo de minha parte”, admite Nick Kent hoje. “Mas ainda defendo o que escrevi. A atitude do Floyd aquela noite foi do tipo ‘que bosta, acho que temos que fazer isso agora’, como se fosse trabalho demais. Eles realmente me lembraram trabalhadores braçais cavando na beira de uma estrada. Como se fosse um trabalho que eram obrigados a fazer. Encontrei Rick Wright depois daquele artigo e ele, na verdade, me *agradeceu*. Disse que não havia gostado do que eu escrevera, mas ao mesmo tempo aquilo estimulou um tipo de discussão interna entre o grupo, pois eles haviam se tornado muito distantes uns dos outros. Ele disse que aquilo fez com que se unissem.”

O colega de Kent, Pete Erskine, entrevistou um furioso David Gilmour algumas semanas depois (em um raro exemplo de sociabilidade entre o Pink Floyd e um crítico de rock, Erskine, que foi construtor e carpinteiro por um tempo, e acabaria vivendo em um

dos apartamentos que a banda possuía, na McGregor Road). Naturalmente, Gilmour defendeu a posição da banda. Kent tinha se ressentido com uma frase da canção nova "Gotta Be Crazy" – *Gotta keep everyone buying this shit* – acreditando que ela esnobava os fãs da banda. Mas Gilmour afirmou que a letra de Waters se direcionava tanto para a banda quanto para o público. "Sou cínico quanto à nossa posição", ele disse. "Não acho que qualquer pessoa em nosso nível mereça adulação sobre-humana." Gilmour explicou que a boa avaliação do jornalista do *Sunday Times,* Derek Jewell, também os tinha irritado, já que aquele havia sido "provavelmente o pior show de toda a turnê". Contudo, o guitarrista não conseguiu manter uma defesa sólida contra todas as investidas, admitindo que havia preguiça no grupo e confessando que *Dark Side of the Moon* os havia "aprisionado criativamente". Em sua privacidade, Roger Waters viu-se reconhecendo mais do que pequenas verdades nas observações de Nick Kent. Sempre com medo da complacência, ele tinha um senso incômodo de que algo precisava mudar.

No final de dezembro, Waters estava dedicando algumas das apresentações de "Shine On You Crazy Diamond" para Sydney Barrett. Enquanto isso, a EMI/Capitol havia relançado os dois primeiros álbuns da banda, *The Piper at the Gates of Dawn* e *A Saucerful of Secrets*, em um LP duplo chamado *A Nice Pair*. O pacote da Hipgnosis incluía várias imagens relacionadas ao título do álbum e frases similares, incluindo *a nip in the air* e *a kettle of fish*. Entretanto, uma tentativa de incluir uma fotografia do boxeador Floyd Patterson foi descartada quando ele exigiu 5 mil dólares.

Patterson foi substituído por uma imagem do time de futebol do Pink Floyd, na qual os quatro membros mais Steve O'Rourke, Arthur Max (antes de ser despedido) e o próprio dono da Hipgnosis, Storm Thorgerson, podem ser vistos posando. Gilmour depois se lembrou de uma derrota particularmente sangrenta nas mãos dos marxistas do norte de Londres, na qual o guitarrista quase arrancou metade de sua língua em uma mordida. Para o título, *A Nice Pair*, a Hipgnosis

buscou várias ideias literais, incluindo um par de seios nus e uma fotografia do bobo da corte Emo usando um par dos “cosmonóculos” de Peter Wynne-Willson. Os buracos nos dentes de Emo, visíveis na imagem, logo seriam retificados graças à generosidade de seu amigo David Gilmour.

“Dave me mandou ao seu dentista quatro vezes”, conta Emo. “O primeiro conjunto novo de dentes que recebi se foi quando apanhei em um *pub* um dia depois, na Kings Road, e Dave teve que pagar o tratamento de novo.” A bondade de Gilmour se estenderia a outros da fraternidade de Cambridge, pagando para o ex-*roadie* Pip Carter uma reabilitação das drogas e, ao longo dos anos, ajudando silenciosamente com pagamentos de hipoteca e impostos aos amigos que se encontravam em situação financeira difícil.

Em 1974, Syd Barrett saiu novamente de seu esconderijo em Cambridge. Um ano antes, vários meses após a debandada do Stars, Barrett tinha sido visto tocando guitarra junto com o antigo baixista do Cream, Jack Bruce, no *hall* de uma igreja em Cambridge. Os *royalties* da compilação do Pink Floyd, *Relics*, tinham começado a entrar e Barrett mudou-se para Londres novamente. Após um período no Park Lane Hilton, ele assinou um contrato para arrendar dois apartamentos em Chelsea Cloisters, próximo da Sloane Square. Ele preencheu o primeiro apartamento do sexto andar com guitarras, amplificadores e outras posses, enquanto vivia em um apartamento de dois quartos no nono.

Em abril de 1974, Nick Kent tinha escrito um artigo sobre Barrett na *New Musical Express*, entrevistando antigos amigos, incluindo David Gilmour, e juntando a gama de anedotas feitas sobre o antigo cantor do Floyd, muitas das quais depois se tornariam lendárias: o caso do Mandrax no cabelo; o descontrole emocional na televisão americana...

“Tony Secunda, que costumava empresariar The Move, me contou a história de Syd esfregando Mandrax no cabelo”, diz Kent. “Então, mais alguém me contou o mesmo fato. Como costuma ser o

caso de fofocas, parecia-me que setenta por cento dessas histórias eram, de fato, verdadeiras." Tais histórias também incluíam as versões de que "Barrett podia ou não ter trabalhado em uma fábrica, como jardineiro, tentou se matricular em um curso de arquitetura, cultivava cogumelos em seu porão, tinha virado um vagabundo, passou duas semanas tocando em Nova York, tentou se tornar *roadie* do Pink Floyd...".

Sete meses antes de sua resenha mordaz na *NME*, Kent se encontrou com David Gilmour para uma entrevista. "Conversamos em um *pub* em Covent Garden, e ele foi totalmente cândido sobre a situação de Syd e não tentou amenizá-la. Estava com uma garota americana, Ginger, que não parava de cutucá-lo e de interromper a entrevista, querendo ir a um restaurante, dizendo 'Quanto tempo isso vai durar, Dave?'. E ele só ficou lá por 45 minutos."

Gilmour falou que alguns dos problemas de Syd advinham da morte de seu pai e que "sua mãe sempre o mimou, dizendo que ele seria algum tipo de gênio". Sabiamente alfinetou a aura de misticismo que cercava Barrett. "Ele funciona em um plano de lógica completamente diferente, e algumas pessoas dirão: 'bom, cara, ele está em um plano cósmico mais elevado', mas basicamente há algo de muito errado."

Em seu artigo, Kent mencionou que Barrett estava vivendo agora em Chelsea e frequentemente visitava a Morrison Agency. Bryan Morrison era proprietário da Lupus Music, a empresa que tomava conta dos *royalties* de Barrett. Kent também mencionou que a EMI gostaria de levar Barrett de volta ao estúdio. Entre julho e agosto daquele ano, Syd voltou ao Abbey Road em várias ocasiões, por ordem de Bryan Morrison.

O engenheiro John Leckie, então trabalhando com o cantor e compositor Roy Harper, estava presente quando Pete Jenner apareceu com Syd. "O plano era que Syd lançasse outro álbum solo", disse Leckie. "Ele iria fazer o disco gravando diferentes coisas a cada dia – piano em um dia, bateria no outro, depois baixo.

Lembro que ele apareceu com várias guitarras diferentes. Mas nunca chegamos a tanto. Acho que na verdade chegamos até o piano."

"A ideia era que Barrett gravasse o que quisesse, e que Jenner escutasse as fitas e tirasse o que tivesse algum valor, para acrescentar baixo e bateria." Um punhado de esboços surgiu. Mas as sessões foram desastrosas. Syd não tinha escrito nenhuma canção nova e, de acordo com um observador, apareceu um dia sem cordas na sua guitarra.

"Bryan Morrison estava lá, sempre com um cigarro na mão e suas roupas de gala. Ele era um cara grande que jogava polo com o príncipe Charles", prossegue Leckie. "Morrison ficava pressionando Syd – 'Vamos lá, Syd, vamos lá, faça alguma coisa' –, mas não adiantava. Ele não tinha nada para mostrar."

A ansiedade de Morrison pode ter sido exacerbada por outro incidente envolvendo Syd na mesma época. Barrett apareceu na Lupus Music e exigiu um cheque referente a *royalties*. Quando lhe disseram que ele tinha estado lá no dia anterior e recebido seu cheque, Syd começou a gritar. Morrison saiu de seu escritório para repreendê-lo e Barrett mordeu o dedo de Bryan, fazendo jorrar sangue.

Na Chelsea Cloisters, Barrett comprou um enorme conjunto de som e televisão em cores, caros equipamentos *hi-fi* e muitas roupas, cuja maior parte acabou escondida no apartamento do sexto andar e raramente era tocada. Seu lugar preferido tornou-se o Marlborough Arms da vizinhança, onde se sentava sozinho, polindo garrafas de Guinness. Após alguns meses, retirou-se de volta para dentro de si, cortou o cabelo de novo, engordou bastante e doou suas posses aos porteiros da Chelsea Cloisters. Pelo menos uma testemunha ocular se lembra de ter visto Barrett na Sloane Square usando um vestido feminino por debaixo do casaco.

"Depois que meu artigo saiu, continuei a encontrar pessoas que conheciam Syd dos dias de Cambridge", diz Nick Kent. "Sempre

tinha alguém que dizia ‘eu fui namorada dele por dois meses’ ou ‘fui *roadie* de um de seus grupos’, e todos falavam sobre o tanto que ele mudara fisicamente.”

John Whiteley, ocasional colega de apartamento de Syd da Earlham Street, quase dez anos antes, estava entre aqueles que o viram em Londres naquele ano. “Eu o vi na Kings Road”, diz Whiteley. “Foi impressionante, porque ele tinha sido um jovem muito bonito. Agora, estava acima do peso e tinha raspado a cabeça, mas *ainda* andava nas pontas dos pés, da forma como sempre fez. Fiquei do outro lado da rua. Não consegui falar com ele.”

As impressões de Whiteley foram confirmadas por outros. As visões logo tinham uma familiaridade deprimente: o homem careca e inchado, vestindo camisa havaiana ou casacos grandes, vagando pela Earls Court ou South Kensington, sempre caminhando da mesma forma, nas pontas dos pés.

Storm Thorgerson e Aubrey Powell também encontrariam Syd naquele ano. Algumas semanas após o artigo na *NME*, a EMI relançou os dois álbuns solo de Barrett em um LP duplo. Storm e Po foram até Chelsea Cloisters para tentar tirar novas fotos de Syd para o encarte do álbum, e bateram na porta de seu apartamento. “Finalmente, ele nos disse por detrás da porta: ‘Quem está aí?’. Falei: ‘É Storm e Po. Podemos entrar para bater um papo?’. E ele apenas respondeu: ‘Vão embora!’. Foi a última vez que falei com ele”, contou Po.

“Uma parte de mim ficou zangada”, admite Storm. “Pensei: vá se foder, vou dar o fora. Lá estava eu batendo na porta de um cara que eu conhecia desde os 14 anos e ele não me deixou entrar.”

A confissão de David Gilmour na *NME* de que *Dark Side of the Moon* tinha deixado a banda “aprisionada criativamente” ainda era pertinente quando o Floyd se reuniu no Abbey Road, em janeiro de1975.

“Depois do *Dark Side* ficamos todos patinando”, disse Gilmour anos mais tarde. “Eu queria que o álbum seguinte fosse mais

musical. Sempre achei que o papel de Roger como um letrista tão genial no último álbum fora tamanho, que havia ofuscado a música."

Waters queria fazer outro álbum temático, dessa vez lidando com a ideia de ausência emocional; o conceito de as pessoas estarem presentes, sem *realmente* estar, no qual as reflexões dele sobre a indústria musical e também o estado mental geral da banda poderiam ser filtrados. Gilmour apenas queria gravar faixas que eles já tinham escrito e evitar outro grande conceito. Por seu lado, Wright lutava contra as ideias de Waters, já que ele simplesmente não partilhava das preocupações do baixista com os males da indústria musical. "A visão de Roger não era necessariamente a minha visão", ele disse.

Nick Mason resumiu depois a mentalidade coletiva do grupo: "Roger estava ficando rabugento. Todos estávamos envelhecendo, havia muito mais drama entre nós. As pessoas chegavam atrasadas no estúdio, faziam pressão sobre mim para deixar a bateria mais precisa e com menos floreios". Na época, ele foi mais cândido, ao dizer para o DJ Nicky Horne, da Capital Radio: "Eu realmente não queria estar ali. Mas não tinha especificamente a ver com o que acontecia na banda. Tenho dificuldade em fechar a mente para o que quer que esteja me incomodando. Mas meu alarme e o desânimo se manifestaram em um completo *rigor mortis*". Com problemas em seu casamento, a mente de Mason simplesmente não estava no trabalho. "Alguns dos rapazes precisavam ser continuamente persuadidos ao longo de cada *bit*", brincou Waters na época. Na verdade, foi o mais próximo que o Pink Floyd chegou de mais uma baixa. Posteriormente, Mason diria que cada um de seus companheiros de banda abordou individualmente Steve O'Rourke para discutir sua saída.

Apesar do mal-estar, certo progresso foi feito. Entre janeiro e o começo de março, o álbum que viria a ser *Wish You Were Here* começou a tomar forma. "Shine On You Crazy Diamond" tinha sido expandida agora para em torno de vinte minutos e incorporava

passagens instrumentais, *backing vocals* das The Blackberries e um solo de saxofone de Dick Parry. John Leckie supervisionou as primeiras sessões da canção, até que o engenheiro do Floyd, Brian Humphries, assumiu (o Abbey Road concordou em usar um engenheiro externo, “mas só porque era o Pink Floyd”). O trabalho de Humphries tinha sido oferecido originalmente para Alan Parsons. “Eles me ofereceram 10 mil libras por ano para me tornar engenheiro de som permanente”, conta Parsons. “Mas eu também queria *royalties* sobre o próximo álbum, e Steve O’Rourke disse não.”

Parsons também estava para começar a trabalhar em sua própria música, The Alan Parsons Project. “Já era um projeto em andamento. Acho que, se tivessem me oferecido o trabalho um pouco antes, eu teria aceitado.”

“Shine On You Crazy Diamond” veio inspirada em parte pela frustração de Waters com a especulação sem fim sobre Syd Barrett na imprensa. “Nunca li um artigo inteligente sobre Syd Barrett em nenhuma revista. Nunca”, ele reclamou, em 1976. “Escrevi, e reescrevi, e reescrevi, e reescrevi aquela letra, porque queria que ela fosse o mais próximo possível do que sentia. Há um sentimento genuíno naquela canção. Aquele tipo de melancolia indefinível, inevitável, sobre o desaparecimento de Syd. Ele se retirara para um lugar tão distante que não estava mais ali.”

O plano inicial era colocar a peça em um lado inteiro do disco, como “Echoes” em *Meddle*, deixando “Raving and Drooling” e “Gotta Be Crazy” do outro. Essa era a opção preferida de Gilmour. Mas teria sido a escolha fácil, e Waters não estava a fim de fazer coisas fáceis. Em vez disso, ele sugeriu dividir “Shine On...” em duas e colocá-la no final do disco. “Raving and Drooling” e “Gotta Be Crazy” seriam agora deixadas de lado para um futuro disco do Floyd, com o baixista decidido a escrever músicas que tivessem a mesma ausência que inspirara “Shine on...”. Ele apenas tinha que olhar para alguns de seus colegas de banda para se inspirar. “Ninguém estava

realmente olhando nos olhos do outro. Era tudo muito mecânico", recordou-se depois.

Waters escreveu duas novas canções, "Welcome to the Machine" e "Have a Cigar", e, em parceria com Gilmour, "Wish You Were Here". As canções seriam trabalhadas em estágios e, em um segundo rompante de atividades no Abbey Road, naquele verão. "Welcome to the Machine" era uma dissertação desoladora sobre a condição humana e, em um nível mais pessoal – talvez uma banda de rock-n'-roll –, sobre aqueles que passavam a vida em busca de um sonho, somente para descobrir que a máquina funciona a base de ilusões e muito pouco além disso. "As pessoas são bastante vulneráveis à própria cegueira, à própria ganância e à própria necessidade de serem amadas", explicou Waters. "O sucesso precisa ser uma necessidade real. É o sonho: quando você for bem-sucedido, quando for um astro, quando tudo estiver bem, aí sim, tudo irá correr em sua mais perfeita condição. Esse é o sonho, e todo mundo sabe que ele é vazio. A canção fala sobre a situação do negócio no qual estou inserido." As letras mal disfarçam sua natureza autobiográfica. Fazer com que Gilmour cantasse, de alguma forma, aliviou a mensagem. Mas é o sintetizador de Wright, o VCS3, que domina, dando à música uma incessante desolação.

"Have a Cigar" prossegue com o tema, oferecendo outra zombaria sarcástica contra a indústria musical. Mais leve que "Welcome to the Machine", sua levada jazz é entrecortada por vários barulhos e solos de guitarra extensos. A letra se refere à época em que uma gravadora menor perguntou para a banda qual deles era o Pink. O único problema é que Gilmour se sentia desconfortável cantando as palavras de Waters, enquanto Waters convulsionava em ter que assumir os vocais. O problema seria retificado nas sessões de gravação durante o verão.

Por fim, a faixa-título escrita por Gilmour e Waters ganhou a mesma qualidade típica do melhor de *Dark Side of the Moon*. Seu assunto principal, contudo, era tão autoquestionável quanto o resto

do álbum. O verso *two lost souls swimming in a fishbowl year after year*[2] poderia se referir à sensação de deslocamento entre os membros da banda na época, mas também à ruína da relação entre Waters e sua mulher, que foi, com certeza, parte de sua inspiração. “É sobre as sensações que acompanham o estado de não estar *presente*”, afirmou Waters. “Trabalhar e estar com pessoas que não se encontram mais ali.”

Outras sessões do álbum por todo o mês de junho foram divididas com a temporada – com ingressos esgotados – nos Estados Unidos, mantendo a imagem pouco amigável que tinha com a imprensa. O único anúncio que a banda fez da turnê foi um show ao vivo transmitido de antemão para cada uma das cidades do roteiro. A demanda foi tamanha que a Los Angeles Sports Arena vendeu todos os 67 mil ingressos em um único dia. “Raving and Drooling” e “Gotta Be Crazy” ainda faziam parte do repertório, somadas à extensa “Shine On You Crazy Diamond”, “Have a Cigar”, “Echoes” e *Dark Side of the Moon*. Os efeitos especiais da banda foram ampliados e incluíam um arsenal pirotécnico, assim como modelos de aeronaves que passavam sobre o público e “caíam” durante *Dark Side of the Moon*, e que faziam o homem do som, Brian Humphries, se abaixar toda vez que voavam por sobre sua cabeça.

Enquanto isso, a marca registrada do Floyd, sua tela circular, mostrava imagens de Gerald Scarfe criadas em vários *cases* antes que ele ou sua equipe de animadores tivessem escutado qualquer música do Floyd. “Eu disse a Roger: ‘Não podemos pedir que eles façam coisa alguma, porque não há faixas’”, lembra-se Scarfe. “Roger respondeu:‘Peça que eles façam qualquer coisa. Dou um jeito para que tudo se encaixe depois’. Com certeza, o que fizemos se encaixa em algumas passagens. O que era frustrante para os animadores é que eles sabiam que poderia ter sido melhor se tivessem pegado uma acentuação da música aqui e ali. Mas isso deu uma sensação desconexa que, de algum modo, complementava a música ao não segui-la com perfeição.”

Essa qualidade duvidosa tinha sido a norma desde que Scarfe começara seu relacionamento com o Pink Floyd, na turnê de 1974. “Eu fazia novos *bits* de filmes conforme conseguia e simplesmente aparecia no show com uma lata debaixo do braço. Às vezes, por causa do tráfego, não chegava lá antes de vinte minutos para o show começar, e encontrava Roger no camarim, que me dizia: ‘Onde diabos você estava?’. Eles enredavam o filme lá e colocavam em qualquer lugar.”

Como uma pessoa de fora entrando no círculo fechado do Floyd, Scarfe observou os papéis individuais dos membros da banda: “Nick era o organizador, o embaixador. Ele me abordou primeiro e me lembro de ele dizer: ‘Espere só um pouco. Assim que começar, você perceberá que está lidando com Roger’. Rick sempre estava em algum canto, em seu próprio mundo. Dave era fácil de lidar, mas dava a impressão de que achava que aquilo tudo deveria ter mais a ver com a música.”

A *pièce de résistance* planejada para a turnê de 1975 nos Estados Unidos era uma pirâmide inflável desenhada para flutuar acima do palco, ancorada por cabos, recriando o prisma na capa de *Dark Side of the Moon*. Waters esboçou o *design*, mas a uma altura de 18 metros, quando inflada e fortalecida por uma quantidade considerável de hélio, a pirâmide provou ser uma fera indomável.

No Three Rivers Stadium, em Pittsburgh, no dia 20 de junho, o projecionista Pete Revell testemunhou o destino terrível da pirâmide. “Ela costumava subir com um par de guinchos hidráulicos, mas em Three Rivers um deles travou, porém, o outro continuou bombeando, então o negócio inteiro inclinou-se para o lado e caiu. O fundo era como uma pele macia, mas tinha uma estrutura de alumínio nos cantos, inflada com hélio. A coisa se desprendeu pelo céu noturno como uma gigantesca água-viva.”

O peso da pirâmide levou-a contra a parede do estádio, arrastando as cordas e correntes atrás de si. “Como um pião, começou, então, a girar em volta do estacionamento”, diz Revell. “E

como tinha aquela estrutura de alumínio dentro, começou a destruir carros e postes de iluminação. Lembro que estávamos tentando tirar todo mundo do estacionamento, mas não adiantava. Havia umas duzentas pessoas lá com facas e garrafas arrancando pedaços dela e guardando como suvenir, inalando o hélio e falando como o Pato Donald. Acho que o que restou do balão caiu em um rio perto de Pittsburgh."

Enquanto a angústia musical e marital era corrente dentro da banda, a equipe se divertia até mais. "Eles cuidavam muito bem de nós", diz Revell. "Mas no final nos disseram que custávamos dinheiro demais e que não podíamos pedir mais nada para o serviço de quarto nos hotéis. Nos Estados Unidos, estávamos exagerando – a gente telefonava às duas da manhã e pedia 'quatro gins e 400 cigarros, por favor'. Eles deram um fim nisso tudo."

Revell ainda sentiria a ira de seus patrões no final da turnê americana. O crescente uso que a banda fazia de pirotecnia acarretou problemas com os bombeiros locais, e a equipe começou a esconder suas bombas dos encarregados, deixando para pegá-las no último momento possível. A decisão foi tomada para marcar o final da turnê norte-americana com um show no Ivor Wynne Stadium, em Hamilton, Ontário, que, para citar um projecionista, viu a "maior, mais alta e mais fodida explosão de todos os tempos" a acompanhar a queda dos aviões do Floyd. A explosão foi dramática e, com a apresentação concluída, a equipe começou a desmontar o palco. "Foi quando percebi que alguns dos silos não tinham sido usados", diz Pete Revell. "Havia ainda quatro bananas de dinamite, pólvora e detonadores sobrando, dos quais precisávamos nos livrar de algum modo. Eu disse: 'Para trás, vou acender esse negócio'. O que não tínhamos percebido é que havia mais material naqueles silos do que fora usado durante o show." A explosão resultante destruiu metade da parede traseira do estádio e janelas de algumas casas das redondezas. "Uma bomba voou pelos ares e não tornamos a vê-la. Acima de nós havia um daqueles placares, cheios

de lâmpadas. A explosão atravessou o fundo e escancarou a frente, mandando vidro e alumínio por todos os lados. Fiquei em estado de choque por duas horas."

Uma vez que estava suficientemente recuperado, Revell foi enviado de volta ao hotel da banda. "Eles puxaram uma mesa e colocaram quatro cadeiras atrás dela, como se fossem um conselho de administração, e me senti como um estudante mandado para a sala do diretor. Eles disseram: 'Acho que precisamos conversar'."

A banda estava especialmente sensível após um problema anterior ocorrido na França. "Um deles falou: 'Depois de Paris, avisamos que isso nunca mais aconteceria'. Respondi: 'Não fiz nada em Paris'. E eles disseram: 'Não, mas você acabou de fazer no Canadá'." No fim, Revell não perdeu o emprego.

Um último show na Inglaterra, no Knebworth Park, foi uma experiência desestimulante para a banda. A arena aberta com capacidade para 40 mil pessoas acabou abrigando quase 100 mil, quando a cerca do perímetro foi removida. O Floyd era a banda principal, antecedida por Captain Beefheart, The Steve Miller Band e seu antigo amigo Roy Harper; todos acabariam usando o sistema de PA da banda naquele dia. A equipe de *roadies* chegou tarde para montar o equipamento e descobriu que os geradores no *backstage* eram propensos a variações de voltagem. Isso significava que os teclados de Richard Wright ficavam entrando e saindo do tom. Uma decisão de importunar o público no começo do show com dois caças Spitfire da Segunda Guerra Mundial não obteve o efeito desejado, já que a equipe ainda estava fervorosamente preparando o palco. A certa altura, durante o show, metade do PA morreu completamente. Nos bastidores, em um acesso de irritação após ter tido suas roupas roubadas, Roy Harper destruiu seu *trailer*. Roger Waters testemunhou o incidente e o guardou na memória para usá-lo em uma futura música do Pink Floyd.

A conexão de Harper com a banda ficou mais forte durante 1975. No Knebworth, ele fez os vocais principais em "Have a Cigar",

reprisando seu desempenho em uma versão gravada algumas semanas antes. Entre as datas nos Estados Unidos, quando a banda tinha retornado à Inglaterra para a segunda fase de atividades no Abbey Road, eles encontraram Harper em um estúdio vizinho, gravando seu próximo álbum, *HQ*, com produção de John Leckie. Ele conhecia o Pink Floyd desde o final da década de 1960, quando as duas bandas apareceram no mesmo concerto, em Hyde Park. Um talento excêntrico e singular, Harper também partilhava de algumas preocupações e pontos de vista de Roger Waters.

Waters vinha tendo problemas com os vocais de “Have a Cigar” já havia algum tempo. Gilmour tinha se recusado a cantá-la, afirmando não sentir empatia suficiente com a letra. “Roy ficava entrando e saindo do estúdio o tempo todo”, disse Waters. “Não consigo me lembrar quem foi que sugeriu que ele devia cantá-la – talvez tenha sido eu, talvez na esperança de que todos dissessem ‘oh, não, Rog, você deve fazê-lo’. Mas eles não disseram. Na verdade, todos acharam uma excelente ideia.”

“Roger pode escrever músicas, mas ele jamais estará entre os top 100 melhores cantores”, disse Harper. “Ele se esforça, é um cara legal. Seja como for, nenhum deles conseguia chegar lá. Eu simplesmente ficava ao fundo, rindo por detrás de uma máquina. Eu falei: ‘Canto isso para você’, e alguém respondeu ‘ok’, e eu completei: ‘Por um preço’.”

Harper empregou o grau necessário de sarcasmo incrédulo na letra que fazia referência à histeria da indústria musical, a qual se tornara a realidade da banda após *Dark Side of the Moon* – uma letra que se referia a dirigir o trem da alegria. Anos depois, quando trabalhou com o produtor Bob Ezrin em *The Wall*, Waters diria a ele: “Você pode escrever o que quiser, apenas não espere um crédito”. O nome de Harper apareceria no álbum terminado. Mas isso foi tudo.

John Leckie contou sua versão. “Roger disse: ‘Temos de nos assegurar que você seja pago por isso’. E Roy respondeu: ‘Só me

arrume um ingresso vitalício para o Lord's [campo de críquete]'. Ele continuou incitando Roger, mas nunca recebeu nada. Dez anos depois, Roy escreveu uma carta para Roger e decidiu que, devido ao sucesso de *Wish You Were Here,* 10 mil libras seria adequado. E não recebeu nada."

Roy Harper não foi o único convidado especial ou antigo amigo que apareceu durante as sessões. Quando foi descoberto que o violinista clássico Yehudi Menuhin e Stephane Grappelli estavam gravando um dueto no Abbey Road, Gilmour sugeriu que Grappelli viesse e tocasse violino na sequência final da canção "Wish You Were Here". Grappelli discutiu sobre seu cachê, mas concordou em fechá-lo por 300 libras. No final, a participação dele é quase inaudível na mixagem. "Foi incrivelmente divertido, contudo, evitar suas mãos errantes", lembrou-se Gilmour.

Uma adição à mixagem elaborada foi um fragmento de um programa de rádio que ligava o final de "Shine On... Part One" com o começo de "Wish You Were Here". Os versos de abertura da canção foram mixados de forma tal que soaram como que saindo do rádio. Como Gilmour explicou, "tudo foi feito para soar como se a primeira faixa fosse sugada para dentro do rádio com uma pessoa sentada no quarto, tocando guitarra junto com o aparelho". O programa de rádio e a interferência foram gravados no próprio equipamento do carro de Gilmour, enquanto alguém ligava o *dial*. A pequena amostra da Quarta Sinfonia de Tchaikovsky se encaixava no início de "Wish You Were Here" perfeitamente.

Em 5 de junho, enquanto a banda se ocupava com outro dia de labuta real, cada um deles se perguntou quem era o cara careca e acima do peso que fazia um rebuliço no fundo do estúdio. A maioria assumiu que, se ele tinha passado pela recepção da casa, deveria ser, para citar Nick Mason, "alguém que tivesse ligação com os engenheiros". Dificilmente sua presença lá permaneceria sem ser notada. Na melhor tradição dos acontecimentos, ninguém presente

naquele dia conseguiu chegar a um acordo sobre quais as exatas circunstâncias da chegada de Syd Barrett ao estúdio.

“Todo mundo tem uma versão diferente da história”, diz Mason. “Conversei com uma pessoa que achava que Syd tinha estado no estúdio por pelo menos três ou quatro dias; eu achei que ele estivesse lá por apenas uma hora, mas outra pessoa garantiu que ele ficou lá a tarde inteira...” O baterista se lembra de um “cara grande e gordo com a cabeça raspada, usando um velho e decrépito sobretudo e carregando uma sacola de plástico de loja”. A única fotografia conhecida de Barrett nas sessões é impressionante, mostrando-o de cabeça raspada, com uma camisa de mangas curtas apertada e a cintura da calça na altura do estômago. Certamente irreconhecível se comparado com o Syd Barrett de anos antes.

Para Roger Waters, a transformação física foi chocante. “Chorei pra caralho”, ele disse depois. Foi Waters quem apontou Barrett para Richard Wright. “Roger disse: ‘Você não sabe quem é aquele cara, sabe? É Syd’, lembrou-se Wright. “Foi um choque enorme. Ele ficava se levantando e escovando os dentes, depois colocava a escova de lado e se sentava novamente.”

Conforme Mason, Wright e Waters, a chegada de Barrett coincidiu com um *playback* de “Shine On You Crazy Diamond”. Gilmour, cuja lembrança do evento é mais turva que a dos demais, afirma não lembrar qual música eles trabalhavam, mas disse em uma entrevista que Syd “apareceu por dois ou três dias e depois não voltou mais”.

De acordo com Richard Wright, a certa altura, “Syd se levantou e disse: ‘Tudo bem se eu colocar a guitarra?’. Mas, claro, ele não trazia nenhuma guitarra consigo, e nós dissemos: ‘Sinto muito Syd, a guitarra já foi feita’”.

Em 7 de julho, durante uma pausa nas sessões de *Wish You Were Here*, Gilmour casou com Ginger no Epping Forest Register Office, e a saga de Syd deu outra virada interessante. Em uma conversa com a revista *Mojo*, em 2006, Gilmour contestou as

histórias de que Syd esteve em seu casamento. No entanto, pelo menos três convidados dizem tê-lo visto em um jantar depois do casamento, no Abbey Road. O ex-empresário Andrew King lembra-se de Barrett “parecer o tipo de cara que serve hambúrgueres em um bar em Kansas City”.

O baterista do Humble Pie, Jerry Shirley, se referiu a ele como “um tipo hare krishna gordo”. Mas, independentemente da frequência de suas visitas, não poderia haver qualquer reconciliação. Barrett estava claramente muito doente. A banda seguiu em frente e ele retornou para Chelsea, onde permaneceria indo e voltando pelos seis anos seguintes.

“Ele não quer ser incomodado”, falou Bryan Morrison a um repórter inquiridor. “Ele apenas se senta ali, sozinho, assiste à televisão o dia inteiro e engorda.”

No final das sessões de *Wish You Were Here*, a Hipgnosis apresentou à banda as ideias para a capa do álbum. Cientes do tema sobre ausência emocional que permeava as músicas e, em alguns casos, a vida pessoal da banda, Storm Thorgerson teve a ideia de uma capa “ausente” (leia-se escondida). Ele propôs esconder a capa em uma embalagem de papel celofane opaco. A proposta foi debatida durante uma refeição na cantina do Abbey Road com a banda, Steve O’Rourke e qualquer outro que estivesse comendo ao lado deles e escutando a conversa. A banda concordou, com a única condição feita pela gravadora de que a embalagem de celofane incluiria um adesivo identificando o nome da banda e do álbum. A capa escondida traria outra imagem emblemática do Floyd: dois executivos de terno dando as mãos, com um deles pegando fogo.

Thorgerson explicou seu pensamento em uma entrevista feita para ouma rádio na época: “O aperto de mãos foi um símbolo da completa noção de como você se comunica com alguém, que, na verdade, está tentando lhe dizer o quanto realmente está longe

quando segura sua mão, ou seja, a quilômetros de distância". Para muitos, o homem em chamas foi visto como uma referência bastante literal da noção de "se queimar" no negócio. Fotografado em um galpão de cinema vazio de Hollywood, o executivo incendiado era Ronnie Rondell, um dublê que arriscava frequentemente a vida em séries de televisão como *As panteras*. No que se tornara uma abordagem artística familiar de camadas dentro de camadas nas capas dos álbuns do Pink Floyd, a Hipgnosis incluiu *designs* separados compreendendo o mesmo tema para a contracapa e imagens interiores. Dessas, a foto de uma mergulhadora de ponta-cabeça com a metade superior do corpo oculta em águas paradas era a mais arrebatadora. "Um mergulho sem um *splash*? Uma ação sem vestígio? É presente ou ausente?", disse Thorgerson depois.

A cena ocorreu no lago Mono, na Califórnia. A mergulhadora treinada em ioga ficou em posição estática e prendeu o fôlego embaixo da água enquanto esperava que as ondulações no lago parassem e a fotografia fosse tirada. A criação do *designer* George Hardie para o adesivo e o rótulo do selo repetia o tema do aperto de mãos insincero, com duas mãos robóticas.

Wish You Were Here foi lançado em todo o mundo em setembro de 1975. Mas aquela aparição em Knebworth seria o último show ao vivo do Pink Floyd até 1977. Em uma entrevista feita para o *Wish You Were Here Songbook*, publicado um mês após o lançamento do álbum, Roger Waters fez poucas tentativas para esconder a insatisfação e o desassossego que sentia. "Sinto muito, eu quero dar essa entrevista, mas minha mente está bagunçada...", ele protesta a certa altura. Depois, Waters discorre pelas dificuldades enfrentadas durante a produção do trabalho, se recusando a preservar o tipo de união que David Gilmour tinha trabalhado tanto para manter durante seu encontro com a *NME*, no começo daquele ano.

A disposição do baixista em admitir os problemas dentro da banda tinha se manifestado em uma sugestão, feita durante a produção do álbum, de incluir segmentos de diálogos no estilo das entrevistas de *Dark Side of the Moon*. “Eu gostaria de ter nos escutado discutindo e resolvendo as coisas durante este álbum”, ele disse. “Gostaria de ter escutado fragmentos de conversas que ocorreram durante as gravações.”

A ideia de Waters pode não ter sido tão rebuscada. Durante algumas datas na turnê, Storm Thorgerson e um amigo de Waters, Nick Sedgwick, acompanharam a banda. Também vindo de Cambridge, Sedgwick tinha andado pelos mesmos círculos desde que era adolescente. Em meados dos anos 1970, ele trabalhava como escritor *freelancer*. Nick jogava golfe com Waters e já havia passado algum tempo com ele e Judy na Grécia. Waters convidara os dois, ele e Storm, para acompanhar a turnê da banda e escrever o que Roger definiria depois como “o livro definitivo sobre a experiência no Pink Floyd”.

A fotógrafa Jill Furmanovsky, uma das poucas pessoas da imprensa musical que tinham acesso ao círculo interno do Floyd, também se juntou a eles em algumas apresentações. “Storm pediu que eu tirasse algumas fotos *de tudo*”, disse Jill. “Ele me telefonava e dizia: ‘Rápido, venha ao quarto 253 porque Dave está jogando gamão’ ou ‘Roger está jogando golfe’.” Contudo, como a fotógrafa viria a admitir, “com o Floyd você nunca sabia se era *persona grata* ou *non grata*. Mesmo alguns dos membros da banda nem sempre tinham certeza se estavam na banda ou não, quanto mais se uma fotógrafa era benvinda”.

A vibração durante a turnê foi o que Jill Furmanovsky descreve como uma “sinistra novela”. Esse clima também se estendia além da banda, para as mulheres e namoradas. Após um show do Floyd nos Estados Unidos, Waters ligou de volta para sua agora distante mulher Judy, na Inglaterra. Um homem atendeu ao telefone. O casal se divorciaria naquele ano.

Sedgwick e Thorgerson tinham registrado as turnês britânicas da banda em 1974 e escrito suas impressões. Capítulos preliminares foram distribuídos para a banda. “Sentamos e lemos, e era fascinante”, disse Waters. “Dave leu e disse apenas ‘yeah’. Então, alguns dias depois, ele simplesmente *explodiu*. Começou a dizer coisas como:‘Se isso for verdade, então é melhor que eu não esteja na banda’. Aquilo não batia com o que ele pensava de si mesmo e seu papel no conjunto. O texto me descrevia como o líder. O livro inteiro acabou censurado.”

“Não acho que seja estritamente verdade dizer que foi Dave quem o censurou”, diz Storm Thorgerson. “Acho que o livro não ter saído foi algo circunstancial. Eles tinham que ir e fazer *Wish You Were Here*, Roger estava se divorciando, e eu estava ocupado. Não demos sequência ao projeto também. Mas ele mostra a dinâmica do grupo na época. Tenho fitas de várias discussões, algumas brigas. Em certas ocasiões, talvez alguns deles tenham dito coisas de que se arrependeram depois.”

Poderia ter acontecido uma complicação maior. Thorgerson também tinha se juntado ao Pink Floyd durante a turnê americana, sem Sedgwick. “Havia muitas mais indiscrições que ocorriam em países estrangeiros do que nas turnês domésticas”, ele admite. “E acho que nós teríamos relatado todas no livro.”

Foi Sedgwick que conduziria a entrevista com Waters para o subsequente *Wish You Were Here Songbook*. Ele permaneceria um dos confidentes mais próximos de Waters e parceiro de golfe por muito tempo após o baixista se separar do Pink Floyd. “Nick foi o único de nós que Roger não cortou de sua vida”, diz outro de seus contemporâneos de Cambridge. O livro permanece, porém, sem ser publicado.

Qualquer tumulto que a banda estivesse vivendo fez pouca diferença para a reação que o público teve a *Wish You Were Here*. O álbum estreou como número 1 nos Estados Unidos e na Inglaterra, apesar da ausência de shows marcados para promovê-lo.

A *Sounds* foi efusiva em aclamá-lo (“anos luz melhor do que *Dark Side of the Moon*”), mas outras ficaram menos impressionadas. A crítica de Pete Erskine na *New Musical Express* chegou à conclusão de que, “como última e desesperada medida para a falta de inspiração, eles finalmente sucumbiram a reciclar os *bits* musicais mais óbvios de [*Dark Side of the*] *Moon*”. Não sendo um grande fã do álbum anterior, Erskine admitiu que “onde *Moon* parecia sem direção e às vezes positivamente confuso, *Wish You Were Here* é conciso, altamente melódico e muito bem tocado”. A crítica para a *Melody Maker* de Allan Jones foi muito mais dura: “Ele força à conclusão de que, por pelo menos dois anos (possivelmente mais), o Floyd existiu em um estado de animação suspensa... *Wish You Were Here* é uma porcaria. É simples assim”.

A crítica cruzou oceanos. Pela *Rolling Stone*, Ben Edmonds repreendeu a banda por sobrepor artifícios à música e citou “Shine On You Crazy Diamond” como uma oportunidade inepta para Waters realmente cantar sobre Syd Barrett. Havia um tema recorrente nas queixas: que o Floyd era muito insular, desconectado da realidade e que as letras de Waters eram baixas e ávidas demais para morder a mão que as alimentava. Contudo, com 900 mil pedidos adiantados para o álbum nos Estados Unidos (o maior já feito para qualquer lançamento da Columbia), os novos patrões americanos do Floyd mal precisavam se preocupar. *Wish You Were Here* chegaria a vender seis milhões de cópias somente no primeiro ano.

A reputação posterior desse trabalho como o álbum sério para os fãs do Pink Floyd reside no fato de que ele destila a própria essência do som da banda na época: aquele senso de deslocamento e emoções lutando para sair, ancorado a uma música que soa ao mesmo tempo fria e melancólica.

“Estou feliz que as pessoas tenham policiado a tristeza”, disse Waters. “É um disco muito triste.” Muito do crédito para esta sonoridade cabe a Richard Wright. Seu fantasmagórico sintetizador

parece dominar *Wish You Were Here*, especialmente na segunda metade de “Shine On You Crazy Diamond”. Das nove partes da canção, Wright leva crédito em oito como compositor. Não admira que seja seu álbum favorito. Para os outros, a opinião divide-se de forma previsível. Em 1995, Gilmour disse à revista *Guitarist*: “Acho que, sob certos aspectos, [*Wish You Were Here*] é melhor do que *Dark Side of the Moon*”. Os segmentos falados em *Dark Side* fizeram com que ele se perdesse em ninharias. “Houve momentos em que não nos concentramos o suficiente no lado musical. Isso foi absorvido em um esforço para tentar um equilíbrio melhor entre música e palavras em *Wish You Were Here*.”

Waters pensava de forma diferente: “Parte dele continua... Acho que cometemos um erro básico em não fazer arranjos de forma diferente para que algumas das ideias não se expandissem liricamente antes que estivessem desenvolvidas musicalmente”.

Entrevistado pouco mais de um ano após o álbum ter saído, Nick Mason expressou surpresa do tanto que ele achava ser bom. Ele estivera com a mente muito fora do lugar, e mal ficou de corpo presente no trabalho. *Wish You Were Here* seria o primeiro álbum do Pink Floyd no qual ele não receberia nenhum crédito. Pela primeira vez, o nome de Mason não aparecia em lugar nenhum em um disco do Pink Floyd.

O número 35 da Britannia Row era um sobrado de três andares com aparência imponente convertida em capela, bem próximo de Essex Road, em Islington. O ano de 1976 seria o primeiro em que o Pink Floyd não tocaria ao vivo. Livre para se concentrar em como gastar melhor, ou não, seu dinheiro, a banda tinha comprado o prédio com a ideia de transformá-lo em um estúdio de gravações e depósito. Com o grupo fora da estrada, seu arsenal de PAs e sistemas de luz foi finalmente colocado sob um mesmo teto e à disposição para que outras bandas o alugasse. Duas empresas foram criadas. Os membros da equipe de *roadies* Mick Kluczynski e

Robbie Williams receberam o trabalho de gerenciar a Britannia Row Audio, enquanto Graeme Fleming encabeçou a Britannia Row Lighting. Na verdade, também era uma maneira de dar emprego para os três enquanto a banda não estivesse excursionando.

Para o Pink Floyd, o projeto de ter seu próprio estúdio era bom para o ego e, assim eles pensaram, para as contas bancárias. Os termos originais de seu acordo com a EMI previa que tivessem tempo ilimitado de estúdio no Abbey Road, em troca de um corte em seu percentual. Mas agora o trato tinha caducado, e a banda tinha consciência de que qualquer longa viagem à "biblioteca de lixos" seria dificultada pelo som de tique-taque do relógio no estúdio.

O andar de cima do número 35 foi convertido em escritório, completado com mesas de bilhar. O andar do meio tornou-se o depósito, enquanto o térreo virou estúdio. Infelizmente, poucos contemporâneos do Floyd requereram sua mesa de mixagem quadrifônica ou seus efeitos de luz espaciais, e as empresas só foram autorizadas a locar equipamentos já existentes do Floyd, e não comprar nada mais. O lado de aluguel do negócio acabou afundando, até que Robbie Williams e seu parceiro compraram o equipamento da banda e montaram uma produtora independente nos anos 1980.

Enquanto isso, o novo estúdio do Floyd ia bem melhor. Desenhado por Waters, Mason e outro colega da Regent Street Poly, Jon Corpe, ele era, de acordo com Mason "austero e moderno" ou, de acordo com Waters, "uma maldita prisão". O *design* de interior rígido podia ser desagradável, mas pelo menos era deles. Com Brian Humphries e um novo engenheiro da casa, Nick Griffiths, instalados, e com a equipe de *roadies* a postos no andar de cima, o Britannia Row tornou-se o centro de operações do Pink Floyd e seu próprio *bunker*. Mas ele tinha que se sustentar e precisava de um fluxo constante de bandas agendando o estúdio, além de deixar o lugar livre para quando o Pink Floyd quisesse utilizá-lo. Nesse ínterim, o sistema de contabilidade do estúdio não era tão rigoroso

quanto deveria ser. Os membros da banda estavam ganhando grandes somas, mas gastando o mesmo tanto. “Foi como a situação da Apple com os Beatles”, de acordo com uma pessoa envolvida.

Com o grupo fora da estrada, Nick Mason passou a primeira parte do ano produzindo discos para Robert Wyatt e os *jazz rockers* franceses Gong. Entretanto, o baterista também passaria um tempo em 1976 reprisando seu papel como embaixador residente do Pink Floyd. Nicky Horne, DJ da estação independente de Londres, a Capital Radio, tinha um show noturno chamado *Your Mother Wouldn’t Like It*, que era o programa rival para o show de John Peel, na BBC. Horne tocava as bandas pesadas e voltadas para a produção de álbuns da época e era fã confesso do Pink Floyd.

“Nick Mason se apresentou para mim depois de um show no Hammersmith Odeon”, diz Nicky Horne hoje. “Não tenho ideia de quem era o show, mas estava no andar de cima, na sala verde, quando ele veio até mim. Ele disse ‘olá, estou com o Pink Floyd e sei que você toca bastante nossa música em seu programa, então obrigado. Ficamos agradecidos’ – fui tomado de surpresa.”

Mason deu seu telefone a Horne e o convidou para uma rodada de chá. “Ele morava naquele lugar em Highgate, e lembro-me de que ele tinha um Bugatti miniatura que dirigia pelo jardim. Parecíamos garotos com seus brinquedos divertindo-se no quintal. Então bebemos chá, tudo bem inglês, e Nick falou sobre a imagem do Pink Floyd. Era tão incoerente que ele estivesse sendo tão hospitaleiro, quando a banda tinha uma reputação tão grande de não dar entrevistas e rejeitar qualquer aproximação. Ele me perguntou se eu tinha ideias sobre como eles poderiam melhorar aquilo. Eu não estava mais no ar havia muito tempo e era um pouco ingênuo; então, pensei, dane-se, e disse: ‘Eu realmente gostaria de fazer a entrevista definitiva do Pink Floyd em meu programa’. Surpreendentemente, ele concordou.”

The Pink Floyd Story, da Capital Radio, seria transmitida em seis partes por seis semanas consecutivas, começando em dezembro de

1976. Nos meses que as precederam, Horne teve acesso ilimitado aos quatro membros da banda, mas com a condição de que eles teriam que aprovar cada um dos programas previamente antes da transmissão (“normalmente, jamais faríamos isso, mas então pensamos: ‘Foda-se, é o Pink Floyd’.”). Era um exercício de relacionamento sem precedentes para uma banda geralmente tão avessa à publicidade.

Nicky Horne acumulou horas de entrevistas com cada integrante da banda, mas achou Waters o mais fascinante. Agora divorciado de Judy, Roger tinha se mudado de Islington para uma casa em Broxash Road, perto de Clapham Common, sul de Londres. Horne passou um dia lá.

“Fiquei surpreso porque esperava que ele fosse reticente e difícil de se lidar, mas com Roger foi tudo muito transparente. Ele foi honesto sobre os problemas que tiveram ao fazer *Wish You Were Here* e seus sentimentos por Syd Barrett. Tais sentimentos eram muito crus. Uma das sessões foi quase como uma terapia. Eu disse: ‘Fale-me sobre culpa’, e ele falou por vinte minutos.”

Entre o material colocado à disposição para o programa estava a entrevista sem edição entre Waters e Roger “The Hat” Manifold, o *roadie* cuja voz podia ser ouvida em *Dark Side of the Moon*. As ruminações de Manifold sobre violência, morte e os problemas de se trabalhar com músicos (“eles deviam ser mais parecidos com pessoas normais”) foram afiados e engraçados. A certa altura, os dois podem ser ouvidos fumando um baseado.

“Nick me deu aquela fita porque queria que eu a escutasse”, diz Horne. “Acho que é porque ela mostra Roger sob uma luz diferente. Você percebia que, quando ele fumava uma erva, podia sondar em todos os lugares, lá no fundo de sua psique. Ele baixava a guarda totalmente.”

No meio do projeto, Horne percebeu que havia uma importante entrevista ausente. “Eu queria Syd, e Dave Gilmour me disse que ele estava morando no Playboy Apartments, em Park Lane. Eles

sabiam onde ele estava porque mandavam os cheques de seus *royalties*. Então fui até lá e me disseram que ele estava no Hilton."

Horne descobriu o número do quarto no Hilton e fez sua abordagem. "A porta foi aberta por um cara enorme, sem cabelos nem sobrancelhas – completamente careca. Achei que fosse um guarda-costas ou leão de chácara. Eu disse: 'Dave Gilmour me mandou para falar com Syd'. E aquele cara olhou para mim e, com imensa dificuldade, meio que contorcendo a face, disse: 'Syd. Não. Pode. Falar', e fechou a porta. Desci e telefonei para Dave, contando o que havia acontecido, sobre aquele cara que tinha acabado de encontrar e o que ele dissera. Então Gilmour respondeu: 'Não era um guarda-costas, era Syd'. Foi dramático vê-lo daquele jeito."

A transmissão de *The Pink Floyd Story* foi programada para coincidir com o lançamento do próximo álbum do Pink Floyd. Em abril de 1976, o Floyd começou uma empreitada de oito meses no Britannia Row para gravar a sequência de *Wish You Were Here*. Retornaram às duas canções que foram rejeitadas para o último disco, "Raving and Drooling" e "Gotta Be Crazy". Reexaminando as letras que tinha escrito quase dois anos antes, Waters acabou rabiscando outro conceito. Se *Wish You Were Here* tinha sido dominado por sua desilusão, então o álbum seguinte do Floyd o encontraria em um humor ainda mais intransigente ecombativo.

O mundo ao seu redor raramente melhorava seu estado mental. Durante um dos maiores e mais quentes verões registrados, a violência irrompeu no Carnaval de Notting Hill, a celebração anual da cultura caribenha, da qual o antigo empresário da banda, Peter Jenner, fora o primeiro tesoureiro. Policias prenderam um batedor de carteiras perto da Portobello Road, fazendo com que um grupo de jovens negros viesse em sua defesa. A tropa de choque encontrou uma saudação de tijolos, garrafas e cones de trânsito. O

incidente seria elogiado na canção “White Riot” por uma nova e feroz banda de rock chamada The Clash.

O ambiente econômico e social influenciou a mudança musical da qual o The Clash não era o único proponente. No meio da década de 1970, havia uma crescente inquietação entre alguns críticos e fãs, que viam como uma atitude complacente aquela das bandas de rock da superliga. A situação financeira do Pink Floyd, sua indiferença geral e sua idade (os membros da banda estavam agora na faixa dos 30 anos) fizeram dele um alvo para os críticos que acreditavam que o rock deveria ser feito por bandas jovens e engajadas.

Em 1974, grupos surgiam dos dois lados do Atlântico, batalhando por um retorno às canções curtas e pela morte do álbum conceitual. Em Nova York, os Ramones cambaleavam pelo palco parecendo uma gangue de motoqueiros dos anos 1960, tocando faixas que às vezes mal duravam dois minutos. Na Canvey Island, em Essex, o Dr. Feelgood – todos com cabelos curtos e ternos apertados – vendia a sua própria marca de R&B sujo e energético.

Não demorou muito para que outros chegassem, e a imprensa musical começou a louvar os esforços de grupos de “punk rock” como The Clash, The Damned e The Sex Pistols, cujas músicas de protesto não precisavam de um sistema de PA quadrifônico para serem ouvidas de forma apropriada, e pareciam estar a um mundo de distância da introspecção calculada do Pink Floyd. Apesar disso, o Floyd dificilmente estava entre os piores criminosos ou os mais criticados. Com seus álbuns *gatefold*, virtuosidade musical e conceitos artísticos, Yes, Jethro Tull, Supertramp, Emerson Lake & Palmer e Genesis foram os primeiros a ser colocados na linha de fogo.

Como os Ramones e o Dr. Feelgood, as bandas punk dispersaram o antiquado senso de moda hippie da velha guarda. Barbas e viagens cósmicas estavam por fora; a droga da vez era o *speed* (anfetamina), não marijuana. A brevidade musical e a postura

antiqualquer coisa as tornavam uma proposição atraente aos fãs cansados de assistir a astros do rock milionários do tamanho de palitos de fósforos, tocando na extremidade oposta de um estádio de futebol.

A equipe da Hipgnosis também entrou na linha de fogo do punk rock. Aubrey 'Po' Powell estava fotografando a cantora pop Olivia Newton-John atrás dos estúdios da Denmark Street quando escutou alguém tossindo catarro e cuspindo de uma janela próxima. Era o cantor do Sex Pistols, Johnny Rotten (na vida real um jovem de 20 anos, fã do Hawkwind, chamado John Lydon). A banda e seu empresário, Malcolm McLaren, tinham se mudado para um espaço de ensaios no mesmo prédio. Ao longo dos meses seguintes, Storm e Po iriam topar regularmente com os aspirantes a roqueiros punks nos corredores do prédio.

Um dia, Lydon apareceu usando uma camiseta customizada do Pink Floyd. Acima do logotipo do Floyd, ele tinha adicionado as palavras "Eu odeio". Po se recorda: "Eu disse: 'Você tá tirando uma comigo?'. E ele respondeu: 'Sim, com você e toda aquela outra *merda* que vocês tocam'." Acredite ou não, eles eram muito educados e gentis a maior parte do tempo.

As acusações de complacência não eram infundadas. A jovem guarda de 1966 era agora a velha guarda de 1976. Um ano antes, o The Who tinha lançado *The Who By Numbers*, um álbum altamente confessional no qual Pete Townshend lamentava a própria transformação de sua banda de jovens ávidos para monstros corporativos do rock. As letras de Townshend de outra canção do The Who, "New Song", criada em 1977, falam sobre fazer a mesma velha canção com nova letra, a qual todos querem saudar – o que podia ter relação com Roger Waters, que tinha dado voz a conceitos similares desde o sucesso de *Dark Side of the Moon*. Ainda assim, enquanto Townshend lutava para se relacionar com aqueles jovens novos astros – e acabaria se engajando com a boa vontade na onda daquelas bandas punk que tinham crescido escutando The Who –, o

Pink Floyd permanecia indiferente. A distância crescente entre eles e seu público pode ter perturbado Waters, mas, diferente de Townshend, ele não era dado a noitadas de bebedeira no clube Roxy na companhia de membros do Sex Pistols. Ele vivia resolutamente afastado.

"Quando foi o punk?", cutucou Waters, em 1992. "Eu nem notei."

Gilmour era mais acomodado. "Não acho que tenhamos nos sentido alienados pelo punk, apenas não sentíamos que tinha alguma relevância em particular para nós", ele contou depois à *NME*. "Sempre fico maravilhado quando escuto músicos ingleses, que eram grandes na era punk, dizendo que eles adoravam tudo o que fazíamos – e isso inclui um membro do Sex Pistols! Não, não vou contar quem é!".

Nick Mason acabaria produzindo o segundo álbum do The Damned, *Music for Pleasure*, no Britannia Row, em 1977: "Mas isso apenas porque eles queriam que Syd Barrett o fizesse. Obviamente, ele não estava disponível e acho que ficaram bem desapontados de acabarem comigo". O desejo The Damned de criar, em suas palavras, "uma obra prima psicodélica punk" foi frustrado quando seu baixista, Captain Sensible, caiu em si. "Nick Mason não era um cara desagradável", disse o Captain. "Mas lá estávamos nós, bancando a gravação diariamente e dizendo: 'Cacete, Nick, quase fui pego pelo cobrador de bilhetes esta manhã'. E tudo o que ele podia dizer era: 'Eu vim na minha Ferrari'. Simplesmente não havia afinidade".

Embora idade, riqueza e reputação estivessem contra ele, as preocupações de Roger Waters – com desigualdade, preconceito, monetarismo desenfreado, o entorpecimento do espírito humano – não haviam sido removidas do que algumas bandas jovens estavam expressando. O álbum seguinte do Pink Floyd, *Animals*, iria se harmonizar com a época mais do que qualquer um poderia esperar.

Em um rompante combinado de atividade durante toda a segunda metade de 1976, Waters criou um novo conceito: um terrível mundo

futurista no qual a raça humana tinha sido reduzida a três subespécies: cães, porcos e ovelhas. Cada qual tinha diferentes características desenhadas para refletir os pontos fracos e preocupações dos seres humanos: a garra dos cães de caça; a tirania dos despóticos porcos; e, inevitavelmente, as ovelhas estúpidas. O conceito foi pego emprestado do romance de 1945 de George Orwell, *A revolução dos bichos*, no qual a sociedade animal é uma alegoria para a União Soviética sob o regime de Stálin. Na versão do Pink Floyd, as ovelhas acabam se amotinando para conquistar seus opressores. Um tipo de final feliz para um conceito que nunca realmente parece se unir tão bem quanto *Dark Side of the Moon* ou o próximo disco conceitual do Floyd, *The Wall*.

"Em algum momento no meio das gravações, a coisa certa a fazer parecia ser amarrar tudo", explicou Waters. "Raving and Drooling" e "Gotta Be Crazy" seriam retrabalhadas no Britannia Row para se encaixar no tema do novo álbum. A primeira se tornaria a canção "Sheep", enquanto a segunda se tornaria "Dogs". Waters contribuiria com duas novas músicas, "Pigs (Three Different Ones)'" e "Pigs On the Wing". Mais uma vez, Waters foi o compositor dominante e o homem das ideias.

Depois, alguns membros da banda afirmaram que a atmosfera foi melhor do que em *Wish You Were Here*. Entretanto, Nick Mason disse que "Roger estava em pleno fluxo de ideias, mas ele realmente estava mantendo Dave para baixo e frustrando-o deliberadamente". Parte dos problemas subsequentes entre os dois estaria na distribuição dos *royalties*. Eles eram alocados por música e Gilmour tinha crédito de coescritor em apenas uma faixa, "Dogs", que era a canção mais longa do álbum, tomando a maior parte do primeiro lado.

Na última hora, Waters apareceu com "Pigs on the Wing", que ele logo dividiu em duas, de forma que um verso abria o álbum e o segundo o fechava, aumentando ainda mais seus *royalties*. Embora os outros possam ter se sentido ofendidos por tal situação, ninguém

estava levando coisas novas. Gilmour, por sua conta, nunca foi o mais rápido ou mais prolífico dos compositores, e agora ele tinha outra distração: Ginger tinha acabado de dar à luz a primeira filha do casal, Alice. Nesse meio tempo, nem Mason ou Wright estavam contribuindo com canções novas. No caso do baterista, isso ao menos era até comum, mas considerando quantos créditos o tecladista teve em *Wish You Were Here*, algo claramente tinha mudado.

"Foi em parte minha culpa, porque eu não empurrei meu material", diz Wright. "Ou eu fui preguiçoso demais para escrever algo. Mas Dave *tinha* alguma coisa a oferecer e só conseguiu inserir um pouco do que podia ali."

Na verdade, Wright estava distraído por problemas em seu casamento com Juliette. Mas, para ele, as sessões de *Animals* também marcavam o começo do declínio de seu relacionamento com Waters: "*Animals* foi um golpe. Não foi um disco divertido de fazer, mas foi ali que Roger *realmente* começou a acreditar que era o único escritor da banda. Ele acreditava ser o único motivo pelo qual a banda ainda continuava e, obviamente, quando começou a desenvolver suas viagens de ego, a pessoa com quem teria conflitos seria eu."

A maioria das canções de *Animals* estaria entre as mais diretas e cáusticas que Waters fizera até então. Mas se Gilmour estava, como Mason disse, sendo "colocado para baixo" pelo baixista no que se tratava de créditos de composições, ele compensou em sua explosiva performance. Gilmour fez alguns de seus melhores trabalhos no álbum. Ele canta apenas uma música, a colaboração que fez com Waters, "Dogs", dando à letra azeda do baixista a mesma maquiagem que "Welcome to the Machine" havia recebido, o que a torna ainda mais afetada durante o processo. Embora o guitarrista admitisse livremente que não partilhava da visão de mundo amarga que Waters tinha, ele nunca deixa a máscara escorregar nesta cáustica destituição sobre corporações famintas

por dinheiro. Há algo quase insuportável na interpretação que Gilmour dá ao verso *Just another sad old man, all alone and dying of cancer*....[3] A canção diminui o passo na metade, permitindo que Wright reprise os sons chorosos de seu sintetizador usados em *Wish You Were Here*. Waters assume os vocais nos versos finais, desfiando frases repetidas em um tom agudo, levemente estrangulado (*who was fitted with collar and chain*).[4] A natureza dessas palavras levou a algumas comparações com o texto *beatnik* definitivo, lançado por volta de dez anos antes, o poema de Allen Ginsberg "Howl" (*who walked all night with their shoes full of blood*).[5] Apesar de todas as acusações da imprensa musical de complacência, essas não eram letras ou sentimentos que você encontraria expressos no álbum de qualquer contemporâneo do Floyd.

"Pigs (Three Different Ones)" era mais breve, mais simples, mas não menos desagradável. O ritmo funk metronômico e o repetitivo *cowbell* quase deixam o ouvinte no estado mental da música do Free, "Alright Now", especialmente quando Gilmour começa a tocar alguns preenchimentos blueseiros na batida. Na verdade, a canção tinha parentesco próximo com "Have a Cigar", de *Wish You Were Here*. Em seguida vem um monte de grotescos barulhos, e Waters começa a cantar sobre os porcos tiranos, enquanto menciona a ativista pró-censura, Mary Whitehouse. "Eu jogava fora aquele verso sobre Mary Whitehouse", disse Waters, "mas ele ficava retornando para mim." Os versos *bus stop rat bag* e *fucked-up old hag* também acabaram incluídos na canção. A combinação de desprezo lírico e musicalidade prestigiosa faz com que a canção soe ainda mais sórdida.

Embora "Sheep" seja novamente creditada apenas a Waters, é difícil imaginá-la sem a contribuição de Gilmour. O humor selvagem do grupo aparece com a inclusão do Salmo 23, se bem que modificado para celebrar um *Senhor que me fez pendurar-me em ganchos em lugares altos e me converteu em costeletas de ovelha*;

no qual a ovelha incondicional – talvez uma metáfora para os fãs incondicionais do Pink Floyd? – é levada a atacar seus mestres. A canção foi vitimada pelo que Waters reclamou em *Wish You Were Here*, sobre "continuar indefinidamente", mas o solo de guitarra de fechamento que Gilmour faz, um momento de puro heavy metal, justifica a espera. "Sheep" foi a única canção de *Animals* a ser considerada para o repertório da banda quando ela se reuniu em 1987. Embora Gilmour adorasse o solo de guitarra, ele se recusou a tocá-la alegando que jamais poderia cantá-la com a mesma quantidade de veneno que Waters.

"Pigs on the Wing Part One" e "Part Two", as adições de último minuto do baixista em *Animals*, ofereciam um pequeno raio de esperança em meio a toda retórica e o delírio. Os sentimentos por trás da canção foram inspirados por eventos na vida de Waters fora da banda. "Estou apaixonado", ele disse na época. "O primeiro verso propõe a questão: *Where would I be without you?.*[6] E o segundo diz: *In the face of all this other shit, I know you care about me and that makes it possible to survive*."[7]

Ela marcou a primeira vez que uma canção de amor completa aparecia em qualquer álbum do Pink Floyd. O novo interesse romântico de Waters chamava-se Carolyne Anne Christie. Filha de um capitão militar, era sobrinha do marquês de Zetland, parte da linhagem de Zetland-Dundas de donos de terras, com propriedades na Escócia e em Yorkshire. O envolvimento dela na indústria musical ia muito além do relacionamento que tinha com o baixista. Carolyne tinha trabalhado anteriormente na Atlantic Records e estava empregada pelo produtor canadense de discos, Bob Ezrin, quando conheceu Waters. Ela também ainda estava casada com seu segundo marido, Robert 'Rock' Scully, empresário do The Grateful Dead. De acordo com Scully, em sua autobiografia *Living with the Dead*, seu casamento de 1974 ocorreu apenas para que Carolyne conseguisse o *green card* e se juntasse ao Led Zeppelin na turnê europeia. A experiência de Carolyne e sua perspectiva –

ela fazia parte da aristocracia britânica e era fã de rock-n'-roll – não podiam ser mais diferentes da primeira esposa de Waters, Judy. Roger e Judy não tiveram filhos juntos, mas em novembro de 1976 Carolyne deu à luz o primeiro filho do baixista, batizado de Harry.

Animals foi concluído no Natal. Dando um tempo em sua nova paternidade, Waters voltou sua atenção para o assunto da capa. Em uma virada de eventos sem precedentes, a Hipgnosis teve todas as suas ideias iniciais para a capa rejeitadas. Entre diversas propostas apresentadas, estava um desenho de uma criancinha de pijamas entrando no quarto dos pais e vendo-os fazer sexo ("copulando... como animais!", explica Storm Thorgerson).

Waters não ficou impressionado. "Não acho que o resto do pessoal tenha achado essas ideias brilhantes também", ele disse. "Havia aquela sensação de 'bom, eu não gosto, faça algo melhor'. Então eu disse: 'Ok, farei'. E pedalei pelo sul de Londres em minha bicicleta com uma câmera e tirei algumas fotos da Battersea Power Station."

A estação de energia ao sul de Londres na época estava parcialmente fechada e cessaria suas operações completamente em 1980. Atraído pelo que Waters descreveu como a imagem "inumana e condenada" de um prédio, ele propôs a ideia de um porco voador entre suas quatro torres. "É um símbolo de esperança", ele explicou, citando as ideias inspiradas pela mensagem mais otimista contida em "Pigs on the Wing".

A Hipgnosis concordou em ajudar a preparar a sessão de fotos. Waters já tinha concebido a ideia de incluir um enorme porco inflável como parte do show de palco para a próxima turnê da banda. A mesma empresa que havia produzido as aeronaves Zeppelin originais fizeram o porco na Alemanha. A banda tomou posse de um modelo de 10 metros que, de acordo com Mason, rapidamente recebeu o apelido de "Algie". O porco desinflado foi levado ao local, onde vários membros da equipe do Floyd e funcionários da empresa

de infláveis começaram a tentar enchê-lo com volumes enormes de gás hélio.

Uma equipe de catorze fotógrafos já tinha sido contratada pela Hipgnosis naquele dia, enquanto Steve O'Rourke, sabiamente, tinha convocado um atirador para abater o porco caso ele se soltasse de suas amarras, ciente de que seu tamanho poderia causar danos a qualquer linha aérea. Mas problemas técnicos impediram que o porco fosse inflado por completo. Uma segunda tentativa, no dia seguinte, foi mais bem-sucedida. O porco foi preenchido de ar e gás e, com a ajuda de cordas, conduzido para a lateral do prédio. De repente, uma rajada de vento fez com que escapasse de suas amarras. O'Rourke tinha decidido não contratar o atirador para o segundo dia, e o porco cheio de hélio se libertou. À tarde ele tinha sido visto a 18 mil pés acima da cidade costeira de Chatham, em Kent.

"O inferno veio à tona", lembra-se Po. "O RAF e o controle de tráfego aéreo de Heathrow começaram a relatar aquele porco voador. Até tivemos uma menção nas notícias da tarde." Era uma perfeita façanha pública e a melhor propaganda possível para o disco do Pink Floyd. Afinal, por volta das 22 horas, a banda recebeu a notícia de que a fera havia aterrissado no campo de um fazendeiro, em Godmersham, Kent. "Ele estava furioso", diz Po, "já que a peça havia, aparentemente, assustado suas vacas." Surpreendentemente, o porco ainda estava inteiro. *Roadies* foram enviados a Kent para resgatar o animal. Um terceiro dia de filmagens seguiu sem dificuldades, embora dessa vez O'Rourke tenha contratado dois atiradores, só por precaução.

Mas os problemas ainda não tinham acabado. "Quando recebemos as fotos de volta, as imagens do terceiro dia pareciam bobas, enquanto as do primeiro dia tinham um incrível céu soturno e formações de nuvens sensacionais", diz Po. Então usamos o céu do primeiro dia e borrifamos com a imagem do porco do terceiro dia. Se

tivéssemos feito isso desde o começo, teríamos poupado alguns milhares de dólares."

A imagem de "Algie" transportado pelo ar entre dois pilares na Battersea Power Station é um detalhe atraente na capa de *Animals*. As nuvens ameaçadoras acima fazem com que o céu se pareça com uma paisagem turbulenta pintada por J. M. W. Turner, e são mais arrebatadoras que o próprio porco. Dentro, algumas fotografias em preto e branco dos depósitos parcialmente abandonados da estação se somam à atmosfera sinistra.

O lançamento de *Animals* foi em 23 de janeiro de 1977. A última parte do programa da Capital Radio, *The Pink Floyd Story*, foi ao ar dois dias antes, completando as seis semanas para construir o "Novo Floyd". Mas teria uma virada nos fatores, em preservar o espírito conivente do álbum de manter a vantagem sobre os outros. "Nós demos grande importância ao fato de termos exclusividade sobre o *Animals*", diz Nick Horne, "e de como íamos transmitir primeiro. Uma noite antes, estava dirigindo para casa, escutando o show de John Peel no rádio quando ele disse, com seu estilo inimitável, 'nós tocamos hoje os *hits* de amanhã'. E ele tocou o primeiro lado de *Animals*. Acho que Gilmour havia dado a ele uma cópia do álbum. Fiquei absolutamente fora de mim. Após seis semanas anunciando nossa exclusividade, nós tínhamos, claro, recebido nossa réplica."

Animals estreou na Inglaterra em segundo lugar e nos Estados Unidos em terceiro, fracassando em se igualar aos seus antecessores. "Nunca esperei que *Animals* vendesse tanto quanto *Wish You Were Here* e *Dark Side of the Moon*", disse Gilmour. "Havia muitas coisas doces nele, do tipo conta comigo. "

"É um álbum muito violento", admitiu Waters na época. "Violência temperada com tristeza." A imprensa musical concordou. Angus Mackinnon, da *New Musical Express,* aplaudiu *Animals* como "uma das mais extremas, implacáveis, angustiantes e diretas peças iconoclastas de música já tocadas deste lado do sol". Mackinnon

percebeu a relutância de Waters de “traçar a linha feita pela maioria dos nomes em posições similares às dele”. A resenha afirmava que havia algo surpreendentemente compassivo no “supremo fatalismo agnóstico” de Waters, mesmo quando ele é cáustico ou amargo.

Na *Melody Maker*, Karl Dallas citou a mesma letra como um “desconfortável sabor de realidade em uma mídia (rock progressivo) que se tornou, em tempos recentes, cada vez mais soporífera”. Embora as últimas linhas da crítica pareçam loquazes – “talvez eles devessem se renomear para ‘Punk Floyd’” –, há verdade na afirmação. Desde o começo dos anos 1970, o Pink Floyd vinha sendo aglutinado com outras bandas orientadas para a produção de discos sob o rótulo de “rock progressivo”. Entretanto, como Gilmour advertiu anos depois: “Nunca fui grande fã da maior parte do que você chamaria de rock progressivo. Sou como Groucho Marx – não quero fazer parte de nenhum clube que me aceite como membro”.

Animals não se igualava com a tendência de 1977, quando o punk dava as cartas com o primeiro álbum do The Clash e *Never Mind the Bollocks*, do Sex Pistols, mas também não se enquadrava na música feita pelos contemporâneos barbados do Floyd. O Yes lançou *Going for the One* em 1977, um álbum cheio de contos de fadas líricos e extravagâncias, enquanto Emerson Lake & Palmer e seu *Works Volume I*, do mesmo ano, continha um lado inteiro entregue a Keith Emerson e seu *Piano Concerto* (uma ideia similar que tinha sido explorada oito anos antes pelo Pink Floyd com *Ummagumma*). Essas bandas não estavam espremendo a ganância corporativa, a desumanidade das pessoas ou cercando “as bruxas velhas” que tentavam censurar o que passava na televisão.

Assim como o exercício sem precedentes de relacionamento na Capital Radio, *The Pink Floyd Story*, a banda também encontrou um crítico musical que julgava ser digno de sua atenção. Um ano antes, Waters dera uma entrevista reveladora para Philippe Constantin, um amigo que tinha trabalhado no selo da banda na França. Mas embora Waters continuasse a tratar a maioria dos críticos com

desconfiança ou desprezo completo, Karl Dallas, da *Melody Maker*, iria de repente se ver como *persona grata* de uma forma que jamais esperava. Dallas era ele mesmo músico e contribuía havia bastante tempo com a *Melody Maker*. Ele tinha visto o Pink Floyd no UFO, mas jamais fora fã da banda. “Eu costumava conversar com Syd e Roger no bar”, ele conta. “Achava o conceito do Pink Floyd interessante, mas a música um pouco chata.”

A coletiva de imprensa para o lançamento de *Animals*, na Battersea Power Station, contou com a presença de Dallas. Steve O’Rourke era o único representante do Floyd; ele informou a um jornalista que David Gilmour não compareceria porque teve dificuldade de encontrar uma babá. E os jornalistas foram avisados de que não seria permitido tomar notas.

Dallas pirateou o disco com seu gravador, de forma que pudesse escutá-lo depois. Sua resenha favorável foi publicada uma semana antes de o álbum sair. A turnê seguinte do Floyd iria começar em Dortmund, Alemanha, no final do mês, e Dallas foi convidado pela EMI para ir a um show posterior, em Frankfurt. “Eles estavam levando muitos jornalistas para lá e eu concordei em ir”, diz Dallas. “Então seguimos junto e jantamos com a banda. Dave e Nick eram do tipo ‘ei, colega, tudo bem?’, mas eles não costumavam dar entrevistas, portanto, o jogo era tentar tirar algo deles que pudesse ser utilizado, só que estavam sempre um passo à nossa frente. Infelizmente, Roger foi um completo imbecil. Ele sentou-se a uma das mesas e se recusou a conversar conosco. Estávamos no mesmo avião de volta à Inglaterra e ele me ignorou por completo. Então, do nada, uns dias depois, recebi uma carta que começava assim: ‘Não costumo me comunicar com membros de sua horrível profissão, *mas*...’. Típico de Roger Waters. Em resumo, depois que voltamos de Frankfurt, ele tinha lido minha resenha de *Animals* e gostado.” Os dois se encontraram de novo por coincidência em um show, e Dallas desafiou Waters a lhe dar uma entrevista. Pelos dois anos seguintes, Dallas seria um dos poucos jornalistas a receber

uma audiência com a banda, sempre que ela quisesse comunicar algo para o mundo.

A excursão seguinte do Pink Floyd que duraria os próximos sete meses visitou a Europa, o Reino Unido, a América do Norte e o Canadá. As *backing vocals* não estavam mais na trupe, porém, Dick Parry foi recontratado para tocar saxofone, junto com um segundo guitarrista e baixista, Terence 'Snowy' White. Amigo e confidente de Peter Green, do Fleetwood Mac, White tinha uma experiência no blues similar a Gilmour. Ele tinha gravado um álbum não lançado para a EMI com sua própria banda, a Heavy Heart, mas tinha se ocupado depois com sessões para a compositora Joan Armatrading, além de recusar um show com Steve Harley and Cockney Rebel. O nome de White foi passado para David Gilmour por um amigo em comum, o empresário de Kate Bush na época.

O guitarrista tinha sido convocado para o Britannia Row durante as sessões finais de *Animals*. Um dos solos de David Gilmour tinha sido acidentalmente apagado e, na sua chegada, White encontrou uma atmosfera tensa e Gilmour igualmente nervoso. Ao ser perguntado se ele queria tocar nos shows, White disse que sim, mas perguntou se, enquanto estivesse ali, poderia ao menos fazer uma *jam*. A resposta de Gilmour foi brusca: "Bem, você não estaria aqui se não soubesse tocar, estaria?". Neste ponto, Waters sugeriu que White tocasse algo. A contribuição de Snowy para o disco *Animals* foi um solo de guitarra improvisado usado para ligar o final de "Pigs on the Wing Part Two" de volta à faixa de abertura, "Pigs on the Wing Part One", mas somente para o lançamento do cartucho com oito pistas do álbum. Ao vivo, White tocaria baixo e guitarra.

A turnê de *Animals* foi um belo exemplo de um evento grandioso, embora nem sempre a melhor. Os promotores foram presenteados com uma lista de pedidos antes de cada show, especificando a exata quantidade de espaço necessário para o palco, as torres de luz e PA, e exatamente quanta energia era preciso para a apresentação. A escala épica significava que uma turnê por teatros

seria impossível. Apenas arenas esportivas ou estádios de futebol poderiam acomodar o equipamento de som e luz e toda aquela série de acessórios infláveis. O porco agora ou era suspenso por cabos de aço para viajar pela extensão da arena, ou flutuava acima do palco, onde explodia em algum momento climático do show. Os designers Mark Fisher e Jonathan Park também foram incumbidos de criar uma "família nuclear" inflável, compreendendo pai, mãe e dois filhos, que fariam sua estreia na Wembley Empire Pool. A família cheia de hélio era bombeada nos bastidores com a ajuda de um ventilador industrial e liberada para o público durante a canção "Dogs". Nos Estados Unidos, os adereços foram aumentados para incluir um carro, uma geladeira e uma televisão. Enquanto isso, o novo papel de Nick Mason envolvia explorar ondas sonoras em um rádio transistor, apanhando barulhos aleatórios para a introdução de "Wish You Were Here".

As animações de Gerald Scarfe também foram utilizadas em "Shine On You Crazy Diamond" e "Welcome to the Machine". "Agora que finalmente tínhamos a música para trabalhar, os animadores foram capazes de fazer um trabalho bem melhor do que na turnê anterior", lembra-se Scarfe. O visual extravagante de cabeças decepadas, répteis robóticos e mares de sangue se igualava ao clima brutal das músicas. O repertório do Pink Floyd era dividido em duas partes. A primeira consistia de *Animals* completo, mas rearranjado para abrir com a última faixa, "Sheep". A segunda parte era *Wish You Were Here* completo, com um bis de "Money" e, às vezes, "Us and Them".

A previsão de Richard Wright de que o Pink Floyd corria o risco de "se tornar escravo de seu equipamento" parecia ter se realizado. Em Frankfurt, o palco foi preenchido com tanto gelo seco que a banda ficou quase completamente obscurecida. Fãs descontentes jogavam garrafas e latas, uma delas se espatifando no conjunto de bateria de Nick Mason. Garantir que os acessórios e as imagens estivessem sempre em sincronia com a música aumentava a pressão. Para

ajudar em sua concentração, Roger Waters começou a usar fones de ouvidos em todos os shows. Embora aquilo o ajudasse a permanecer no tempo, passava a impressão de que o baixista estava se isolando tanto dos fãs quanto da banda. A presença contratada de Snowy White para a turnê foi outra fonte de confusão para o público. Ele era o primeiro membro da banda a aparecer no palco, tocando o baixo na introdução de “Sheep”, enquanto a maior parte da multidão estupefata se perguntava quem era aquele.

O show chegou à Inglaterra, vindo da Europa, com cinco noites no Wembley Empire Pool, em Londres. Eles receberam imediatamente sinal vermelho. Funcionários do Greater London Council apareceram na casa para checar se o porco inflável da banda estava equipado com recursos de segurança conforme o exigido. Roger Waters supervisionou a inspeção, gritando ordens para os operadores (“Parem o porco! Girem o porco!”). Outras restrições do GLC acarretariam problemas com o som no show de abertura em Wembley, com a equipe da banda trabalhando a noite inteira para retificar o som. “Em uma banda como essa, todo mundo tem que estar trabalhando a plena capacidade no palco, técnica e emocionalmente”, Gilmour disse a Karl Dallas. “Eu posso relevar coisas assim, mas Roger não. Ele fica muito incomodado com tudo.”

A calorosa recepção que *Animals* teve na imprensa não se repetiu no show ao vivo. Somente o sempre transbordante Derek Jewell, do *Sunday Times*, parecia ter sido convencido: “A apresentação deles é a definição de brilhantismo do teatro do desespero”. Um frequentador do clube UFO, Mick Farren, escrevendo para a *New Musical Express,* sentiu-se menos convencido por uma “jornada depressiva e sem esperança por um cosmo estéril e ameaçador”. Assim como a turnê de 1974, havia uma desgastante familiaridade nas queixas: de que o show corria o risco de esmagar a música.

Hugh Fielder, que outrora contratara Gilmour para tocar guitarra em sua própria banda em Cambridge, estava escrevendo agora para a *Sounds*. “O problema foi que o show inteiro corria em um

clique marcado", diz Fielder. "Dava para escutá-lo antes de o show começar. Não havia computadores na época, então, se você quisesse que o porco voasse exatamente na hora certa, tinha que sincronizar. E isso significava que todos da banda, com a cabeça baixa e fone de ouvido, mal olhavam um para o outro." Uma semana depois dos shows em Wembley, a *Melody Maker* reproduziu a carta de um fã ofendido, que disse ter visto David Gilmour bocejar durante o show.

O braço norte-americano da turnê – chamada *In the Flesh* – começou no Miami Baseball Stadium, no dia 22 de abril. Tudo parecia ficar cada vez maior. O técnico encarregado, Mick Kluczynski, lembrou-se de que, depois de ter checado a casa para o primeiro show aberto nos Estados Unidos, entrou em pânico. "Caminhei pelo campo e comecei a olhar para cima... e para cima... e para cima... Corri e telefonei para Londres e disse-lhes que dobrassem tudo aquilo que tínhamos pedido."

Mais uma vez, a falta de tempo para ensaios trouxe os mesmos problemas que tinham atrapalhado a turnê anterior. "A qualidade dos shows variava", escreveu Nick Mason depois. "Não estávamos dedicando tempo suficiente para questões essenciais, como definir a passagem de uma música para a seguinte. Minha memória é de que parte da performance era tão errática quanto a música."

Shows a céu aberto traziam outras dificuldades. Tocar em estádios significava abrigar em torno de 80 mil pessoas, e a banda se via confrontada com um público que tinha sido arrebanhado para o local horas antes de o espetáculo começar, muitos dos quais matavam o tempo consumindo qualquer bebida e droga que conseguissem colocar as mãos. Os shows se tornavam uma dádiva para a polícia local, procurando por uma apreensão fácil de marijuana. O público não se encontrava em condições mentais adequadas para se concentrar nas nuanças e sutilezas da nova música do Floyd, e ainda estava, como Gilmour reclamou antes, determinado ao *boogie*.

Apesar das pressões somadas, gravações da turnê *In the Flesh* sugerem que Gilmour parecia soltar faíscas por ter outro músico na banda, e tanto ele quanto Snowy White sacudiram parte do material, produzindo algumas dobras de guitarra dinâmicas de “Shine On You Crazy Diamond”. No Oakland Coliseum, na Califórnia, White até mesmo se viu em uma saia justa no palco quando teve que tocar de improviso “Careful With That Axe Eugene”, uma música que jamais tinha escutado antes.

Fora do palco, a atmosfera costumava ser carregada. Roger Waters preferia se isolar do resto do grupo, chegando sozinho à casa de shows e dispensando qualquer jantar ou festa depois da apresentação. Em Montreal, ele estava no campo de golfe local minutos após ter dado entrada no hotel. A atitude do baixista era, como sempre, um problema em particular para Richard Wright, que após um dos shows entrou em um avião e voltou para a Inglaterra. “Eu estava ameaçando sair, e lembro-me de ter dito ‘Não quero mais isso’. Steve [O’Rourke] falou: ‘Você não pode. Não deve’.”

No Oakland Coliseum, o promotor Bill Graham encheu uma baia com porcos nos bastidores em homenagem ao novo mascote da banda. Ginger Gilmour, que estava acompanhando David na turnê com sua filha ainda bebê, Alice, era vegetariana. Ela exigiu que os animais fossem soltos. “Acho que Ginger, eventualmente, virou vegana”, diz Emo. “Claro, Dave era o oposto completo. Ele adorava filés e hambúrgueres de carne.”

Ginger também teve um confronto com a nova namorada de Waters, Carolyne Christie. Ambas vinham de ambientes totalmente diferentes e, como um agregado se recorda, “elas não se encaravam; Carolyne era da aristocracia rural e tinha todas as atitudes associadas à sua classe, e parecia ter um grande poder sobre Roger. Ele passou por uma enorme mudança nos anos 1970. Primeiro, tinha aquela esposa socialista devotada, por quem se enamorou intelectualmente, e agora estava com aquela mulher aristocrata, e pareceu mudar por completo”.

Para Richard Wright, a recente decisão de Waters de comprar uma casa de campo era um exemplo de sua hipocrisia. “Fui o primeiro da banda a comprar uma casa de campo, após *Dark Side of the Moon*”, contou Wright. “E Roger sentou-se comigo e disse: ‘Não acredito que fez isso. Você se vendeu, está fazendo exatamente o que todo astro de rock faz’. Acho que levou um ano e meio para que ele comprasse a sua própria casa de campo. Falei: ‘Roger, você é um hipócrita’. E ele respondeu: ‘Ah, eu não queria, mas minha mulher sim’. Uma ova!” No caso de Waters, sua casa era a maior do grupo: uma mansão georgiana na bela vila de Hampshire, Kimbridge, próxima ao rio Test, um curso de água renomado por ser uma das melhores regiões para pescar trutas do país.

O filme de 1942 indicado ao Oscar *Serenata azul* – com a chamada: “É novo! É quente! É hilário!” – foi um relato fictício de uma *big band* da era do *swing* com as brigas e discussões que rolavam entre as esposas de seus músicos. “Se você já assistiu àquele filme, te digo que era assim no Floyd com suas mulheres”, diz Jeff Dexter. “Vamos apenas dizer que as mulheres de dois membros da banda eram extremamente influentes.”

Com o andamento da turnê, o humor de Waters ficou ainda mais sombrio. Ele estava frustrado por tocar em arenas cavernosas e impessoais para um público que acreditava estar lá apenas para ficar bêbado, chapado e escutar “Money”. No Soldier Field, o estádio do Superbowl em Chicago, Steve O’Rourke levou Waters até o topo das torres atrás do palco, para ver a multidão. Os promotores afirmaram ter vendido 67 mil ingressos, a capacidade do estádio, mas Waters estava desconfiado. “Olhei para baixo e disse: ‘Não, há pelo menos 80 mil pessoas aqui’. Já tinha feito shows grandes o suficiente para saber o tamanho de um público de 67 mil pessoas. Quando os promotores insistiram em que tinham vendido apenas 67 mil ingressos, O’Rourke contratou um helicóptero, um fotógrafo e

um advogado. A multidão foi fotografada de cima. “Havia 95 mil pessoas lá, e nós recebemos mais 640 mil dólares.”

No palco, Waters começou a gritar números randômicos. Geralmente, ele fazia isso quando a banda passava por “Pigs (Three Different Ones)”. Foi somente após alguns shows que os outros perceberam que os números se relacionavam com a quantidade de shows que a banda tinha feito na turnê até então, como se ele estivesse contando os dias até poder ir para casa. Sua saúde também estava sofrendo. Nos bastidores antes do show no Philadelphia Spectrum, Waters sofreu com dores no abdome. Um médico lhe deu relaxante muscular, que o capacitou a tocar, embora sem que sentisse as mãos. A experiência o inspiraria a escrever a letra de “Comfortably Numb”. Depois, Waters foi diagnosticado com hepatite.

Após tocar duas noites no Madison Square Garden, em Nova York, Waters perdeu a paciência com o público. “Pigs on the Wing”, sua música acústica feita para a adorada Carolyne, foi interrompida pelo barulho de fogos de artifício, lançados por membros do público, uma ocorrência danosa mas frequente em shows de estádios americanos. Waters não estava a fim de interrupções e gritou: “Seu estúpido filho da puta! Dá o fora e nos deixe continuar!”.

A última noite da turnê foi em Montreal, no recém-inaugurado Olympic Stadium. A equipe de construção tinha acabado de sair, deixando para trás um gigantesco guindaste, que pouco fez para dispersar a atmosfera impessoal da arena. Após poucos versos de “Pigs on the Wing”, o ar foi tomado por algumas explosões altas: mais fogos de artifícios. “Ah, puta que o pariu!”, Waters suspirou. “Estou tentando cantar uma música que algumas pessoas querem escutar.” Outros fogos foram lançados no início de “Wish You Were Here”. No final do show, Waters estava furioso. Os relatos variam sobre o que aconteceu de fato. O baixista afirmou que ficou enfurecido com um fã em particular, que gritava incansavelmente sua devoção pela banda. Há quem afirme que Waters encorajou o

comportamento dele, e há quem diga que ele estava cansado de escutar o jovem pedindo “Careful With That Axe Eugene”. Waters, por fim, caminhou até a beirada do palco e cuspiu no rosto do fã.

A banda voltou ao palco para um último bis, um lento blues improvisado, enquanto a equipe desmantelava lentamente o equipamento em volta deles. Mas Gilmour não estava em cena. Recusou-se a se juntar, saiu da área de camarins e foi para a multidão, caminhando por ela anônimo, apenas mais um cabeludo de camiseta, e chegou até a torre de som para assistir ao resto da banda tocando sem o guitarrista. “Achei vergonhoso acabar uma turnê de seis meses com um show podre”, ele disse. O guitarrista estava ponderando, então, se ainda havia futuro para o Pink Floyd.

1 “Você precisa manter todo mundo comprando esta merda.” (N. T.)
2 “Duas almas perdidas nadando em um aquário ano após ano.” (N. T.)
3 “Apenas outro velho, sozinho e morrendo de câncer...” (N. T.)
4 “Quem estava usando coleira e corrente.” (N. T.)
5 “Quem andou a noite toda com os sapatos sujos de sangue.” (N. T.)
6 “Onde eu estaria sem você?” (N. T.)
7 “Diante de toda essa outra merda, sei que você se importa comigo e que torna possível sobreviver.” (N. T.)

CAPÍTULO OITO POR QUE VOCÊ ESTÁ FUGINDO?

> “Tenho de admitir que Roger Waters é um dos homens mais difíceis do mundo.”
>
> **Nick Mason**

“Ah, meu caro, temos de fazer isso mesmo?” Havia estresse na voz de Nick Mason. E tudo estava indo tão bem.

O baterista do Pink Floyd divulgava uma versão atua-lizada de suas memórias, que recebeu o cuidadoso subtítulo “A *Personal* History of Pink Floyd”. Era o inverno de 2005, e a reunião do grupo no Live 8 ainda é predominante na mente das pessoas. Mason está engraçado e singelo, parecendo ter um suprimento sem fim de sofismas do tipo “sou só um baterista”. Mas ele se mostra claramente orgulhoso da performance da banda reunida no Hyde Park. Ele pontua meticulosamente que este degelo no relacionamento entre David Gilmour e Roger Waters não significa uma reunião de longa duração para o Pink Floyd, mas, incapaz de se conter, admite que, se eles decidissem “fazer alguma coisa de novo, minha mala está arrumada e pronta para ir”. Mason é, afinal, como David Gilmour certa vez praguejou com o mais tênue orgulho, “o melhor baterista para o Pink Floyd”.

Mason deu entrevistas de um escritório/galpão em uma pequena rua em Islington, norte de Londres. É o centro de operações de sua empresa, Ten Tenths, que aluga carros, motocicletas, aviões, na verdade, qualquer meio de transporte para o cinema e televisão, desde 1985. A própria coleção de Mason de modelos esportivos está entre os disponíveis para os gostos de gente como o cantor pop Robbie Williams dar umas voltas em seu próximo vídeo.

Após meramente ter se lembrado de assistir ao pianista de jazz Thelonious Monk tocar em um clube em Nova York, em 1966, a

conversação correu pelos anos e chegamos, de algum modo, a *The Wall*: o álbum do Pink Floyd de 1979, o show e o filme. De repente, o entusiasmo anterior de Mason pelo assunto parece ter esmorecido. “É que foi uma época tão horrorosa”, ele explica. “Tento apagá-la da minha cabeça.”

O desejo de Roger Waters de construir um muro entre si e o público do Pink Floyd tinha supurado por alguns anos antes daquela “época horrorosa” do *The Wall*. Mas o momento em que aquilo se tornou mais próximo de virar realidade tinha sido a última data da turnê *In the Flesh*, em julho de 1977. Waters estava mortificado por seu comportamento (“oh, meu Deus, a que fui reduzido?”). Nos bastidores começou uma briga com o empresário Steve O’Rourke, e um mal calculado chute de caratê fez com que ele cortasse o pé.

Carolyne Christie estava no show com o produtor canadense Bob Ezrin, para quem ela havia trabalhado como secretária. Ezrin, de 28 anos de idade, havia supervisionado álbuns de Lou Reed, Kiss e da antiga banda de apoio do Floyd, Alice Cooper. Ezrin, Carolyne e um Roger Waters ensanguentado se enfiaram em uma limusine para voltar ao hotel, passando antes por um hospital. Também no carro estava um psiquiatra amigo de Ezrin.

“Sempre achei uma coincidência maravilhosa que eu tivesse um psiquiatra ali comigo naquela noite”, diz Ezrin. “Então levamos Roger ao pronto-socorro para ver seu pé e, quando voltávamos para o hotel, ele começou a falar sobre seu senso de alienação na turnê e de como às vezes ele se sentia construindo um muro entre si e seu público. Meu amigo, o psiquiatra, ficou fascinado. E, para mim, foi um momento em que uma faísca surgiu. Não sei se fui eu, Roger ou o psiquiatra quem disse primeiro, mas um de nós falou ‘Uau! Sabe que isso poderia ser uma boa ideia?’.”

“Eu estava contrariado por tocar em estádios”, explicou Waters depois. “Eu ficava dizendo às pessoas naquela turnê: ‘Sabe, não estou curtindo isso de verdade. Tem algo bem errado nisso tudo’. E

a resposta para isso era ‘oh, é mesmo? Bom, você sabe que fizemos 4 milhões de dólares hoje?’, e isso continuou indefinidamente. Então, a certa altura, algo na minha cabeça estalou e desenvolvi a ideia de fazer um concerto no qual construiríamos um muro na frente do palco, dividindo o público dos músicos.”

Com o término da turnê, a banda retornou à Inglaterra. Gilmour e Wright, encorajados pelas esposas, planejaram discos solos. Nos anos vindouros, Waters refutaria a afirmação de que teria recusado as composições deles e os desencorajado de compor: “Como eu poderia ter impedido David Gilmour de escrever?”. Na verdade, ninguém estava certo se o Pink Floyd voltaria a fazer outro disco. Projetos individuais deram a todos eles um tempo necessário separados. No final de 1977 e começo de 1978, Gilmour produziria o terceiro álbum do Unicorn e, com grande sucesso comercial, o segundo *single* de sua protegida, Kate Bush, “The Man with the Child in his Eyes”.

Apesar da falta de créditos nas composições de *Animals*, Gilmour também tinha material suficiente para começar um disco próprio. “Acho que Dave estava um pouco entediado e queria um tempo sozinho”, diz Rick Wills, que tocou baixo junto com o baterista Willie Wilson. Foi a primeira vez que os três trabalharam juntos desde aquela viagem para a Espanha e a França, mais de dez anos antes. Algumas *jams* no estúdio caseiro de Gilmour levaram a sessões no Britannia Row e, para fugir de impostos, uma gravação no Super Bear Studios, próximo a Nice, em janeiro de 1978. O álbum, chamado simplesmente de *David Gilmour*, veio quatro meses depois. Roy Harper e Ken Baker, do Unicorn, estavam entre os que contribuíram com as letras. “There’s No Way Out of Here” e “So Far Away” poderiam fazer referência à carregada situação de Gilmour no Pink Floyd, enquanto os “oohs” e “aahs” das *backing vocals*, os contratempos resolutos e os solos de guitarra ardentes vinham direto do *songbook* do Floyd. Gilmour diria depois, que muito do álbum tinha um “tema de mortalidade”.

Na capa, o guitarrista posa do lado de fora de seu estúdio em Essex, parecendo menos com o senhor da mansão e mais como se tivesse ido limpar os estábulos. Gilmour promoveu o álbum, mas se resguardou na maior parte das entrevistas, embora ele tenha declarado para a *Sounds*: “Uma das coisas boas de gravar na França é que eu não preciso dar muito dinheiro ao fisco”. De forma apropriada, uma das canções recebeu o título de “Mihalis”, o nome de seu barco, comprado para sua nova casa de férias, em Lindos. O álbum chegou ao número 20, na Inglaterra.

Assim que Gilmour desocupou o Super Bear, Richard Wright foi fazer seu disco. *Wet Dream,* lançado em setembro de 1978, trazia o guitarrista de apoio do Floyd, Snowy White, e era repleto das marcas registradas de Wright, como o Hammond e o sintetizador. As músicas eram leves, tendo como principal inspiração as férias de Wright em Lindos (“Holiday” e “Waves”) e o estado melancólico de seu casamento. “Against the Odds” fazia uma alusão ao tumulto de sua vida pessoal, enquanto a letra que sua mulher Juliette escreveu para “Pink’s Song” parecia ser uma carta aberta pedindo perdão à governanta do casal. *Wet Dream* fracassou nas paradas. “Era muito amador”, diz Wright. “As letras eram fracas, mas acho que há algo de singular nele.”

Para fãs ortodoxos do Pink Floyd, contudo, ambos os discos continham momentos válidos. Waters, depois, expressaria sua frustração sobre as composições de Wright: “Rick escreve essas coisas singulares, mas as mantém em segredo e depois as coloca em seus álbuns solo, que ninguém nunca ouviu. Ele nunca as partilhou. Era algo inacreditavelmente estúpido”.

De volta à Inglaterra, Mason e Waters estiveram ocupados. Enquanto o baterista produziu o álbum *Green*, de Steve Hillage, ex-guitarrista do Gong, a namorada de Waters, Carolyne, deu à luz o segundo filho do casal, uma menina chamada India. Roger também se manteve ativo, escrevendo e fazendo demos com canções para

outros *dois* álbuns. Sua produtividade se provaria uma bênção disfarçada, como o Pink Floyd estava para descobrir.

Em 1976, o grupo tinha contratado uma empresa de conselheiros financeiros, a Norton Warburg, para supervisionar suas finanças. Sob o governo do primeiro-ministro James Callaghan, profissionais com ganhos na faixa do Pink Floyd podiam pagar até 83% de impostos. A Norton Warburg sugeriu que a banda colocasse um percentual de seus rendimentos em várias empresas de capital de risco para evitar dá-lo ao fisco. O dinheiro do Floyd foi seguidamente investido em pizzarias, pistas de skate, uma empresa de segurança, uma prensa de impressão de dinheiro e talões de cheques... Com exceção de um contrato de propriedade em Knightsbridge, a maior parte desses empreendimentos teve baixo desempenho ou falhou miseravelmente. Quando um conselheiro financeiro da Norton Warburg foi apontado para cuidar dos negócios da banda no Britannia Row, ele descobriu que os chefes da empresa estavam penhorando fundos da sociedade de investimento para compensar suas desastrosas empreitadas (logo depois a Norton Warburg faliu). Isso resultou em uma perda para a banda estimada em 3,3 milhões de libras. Fraudes adicionais revelaram que o planejamento de impostos da banda para o próximo ano fiscal estava um caos, tornando-os sujeitos a impostos sobre um dinheiro que, na verdade, fora perdido. A natureza do acordo também significava que qualquer decisão tomada por um membro da banda em relação aos investimentos afetava os demais. Como afirmou Gilmour depois, “era muito capcioso”.

Em julho, com a extensão do fiasco financeiro lentamente se desdobrando em torno deles, a banda se encontrou no Britannia Row, onde Waters lhes apresentou suas duas ideias. Uma demo de noventa minutos intitulada *Bricks in the Wall* e uma demo do que viria a ser seu primeiro álbum solo, *The Pros and Cons of Hitch-hiking*. A banda votou em *Bricks in the Wall* em detrimento de *The*

Pros and Cons… (apenas Steve O'Rourke era aparentemente a favor da segunda).

Contudo, todos eles ainda tinham reservas sobre o que haviam escutado. "Era como um esqueleto com vários ossos faltando", afirmou Nick Mason. "Roger fez uma demo pavorosa, mas que ideia!" Gilmour foi mais cauteloso. "Era muito depressivo e chato em alguns pontos, mas gostei do conceito básico."

Em setembro, a extensão plena do problema com a Norton Warburg tornou-se mais evidente. A banda se retirou do acordo e exigiu a devolução do dinheiro que tinha investido. A seguir eles deram início a procedimentos legais para processar a empresa em 1 milhão de libras, sob alegação de fraude e negligência. "A experiência como um todo lançou uma enorme nuvem negra sobre nós", escreveu Mason. "Sempre tivemos orgulho de ser espertos o suficiente para não cair em algo assim. Estávamos completamente errados."

Havia uma necessidade ainda maior de ganhar dinheiro, e rápido.

Ao perceber que *Bricks in the Wall* só funcionaria como álbum duplo e representaria um desafio maior do que tudo que a banda tinha tentado antes, Waters decidiu trazer mais um produtor e colaborador de fora. Em experiências passadas, Gilmour também entendeu a importância de um mediador, e concordou.

"Eu precisava de um colaborador que estivesse musical e intelectualmente em um lugar parecido ao meu", disse Waters depois, afirmando que Gilmour e Mason não estavam suficientemente interessados e que Wright ficou "bem fechado nesse ponto". Carolyne Christie sugeriu seu antigo chefe, Bob Ezrin, que havia dado um som ultramoderno para o ex-*frontman* do Genesis, Peter Gabriel, em seu primeiro álbum solo.

Ezrin voou para a Inglaterra e passou uma semana na casa de campo do baixista. "A demo que ele tocou para mim precisava de muito trabalho", diz Ezrin, "mas era óbvio que havia algo excitante ali". Ezrin concordou em assumir o papel de coprodutor.

Em uma sessão que virou a noite em Londres – “não desassistida de química” –, Ezrin escreveu um roteiro para o que acreditava ser um filme imaginário, montando uma trama com a história de Waters, trabalhando onde a música se enquadrava, o que estava funcionando e o que não, e do que mais eles precisariam. “Então acabei produzindo um livro de quarenta páginas naquela noite... No dia seguinte, no estúdio, fizemos uma leitura de mesa, como seria feito com uma peça, mas com a banda inteira, e seus olhos brilhavam, porque conseguiram enxergar o álbum pronto.”

A história de Roger Waters foi dividida em duas partes, com seu personagem principal, que depois seria conhecido como Pink, efetivamente rememorando sua vida. A primeira parte foi inspirada na própria vida de Waters, começando com a morte de seu pai na Segunda Guerra Mundial (efetivamente, o primeiro “tijolo no muro”), antes de passar para outros “tijolos” de seus relacionamentos, com uma mãe superprotetora e professores que praticavam bullying. “Sempre que algo ruim acontece, ele se isola um pouco mais”, explicou Waters.

Ezrin sugeriu ampliar a história. “Nós a modificamos para evitar que fosse um trabalho completamente autobiográfico. Roger estava com 36 anos na época e aquela *era* ‘a história de Roger Waters’. Minha intuição, contudo, era a de que o público provavelmente não estaria interessado nas queixas de um roqueiro de 36 anos. Mas eles talvez se interessassem por um personagem da *Gestalt*, e Pink, como uma combinação de todos os roqueiros dissipados que já conhecemos e amamos. E isso nos permitiu entrar em umas coisas realmente loucas.”

A segunda metade da história foi inspirada na experiência de Waters com a indústria musical e o legado de Syd Barrett. Pink se torna aquele roqueiro disperso, cheio de drogas e forçado a subir no palco, onde começa a alucinar e se transforma em um megalomaníaco hitleriano.

“Se você ler as letras originais, Roger estava sendo muito honesto quanto ao seu medo, dor e isolamento”, diz Ezrin. “Mas quando o transformamos em Pink, pudemos dar a ele ainda mais medo, dor e isolamento.” No último e dramático capítulo da história e do álbum, um perturbado Pink vê seu público tornar-se cada vez mais fascista e o concerto se tornar menos show de rock e mais comício político. O dramático coda da peça encontra Pink derrubando “o muro” e se tornando um ser humano vulnerável e que, mais uma vez, se importa. Outro final feliz então?

Ezrin acreditava que, ao criar um personagem em terceira pessoa, Waters poderia “expressar níveis de medo, alienação e isolamento que, de outro modo, teriam sido inaceitáveis – e errados”. Contudo, foi difícil separar o personagem Pink da noção desse astro do rock queixoso, mas muito rico. Como Richard Wright admitiu após ter escutado as demos pela primeira vez, “havia certas coisas que me fizeram pensar: oh, lá vamos nós de novo – tudo tem a ver com a guerra, com sua mãe, com a perda do pai...”.

A escala da visão de Waters era maior do que qualquer um de seus colegas de banda poderia ter imaginado. “Ele veio à minha casa em Chelsea e tocou as demos”, diz o artista Gerald Scarfe. “Era tudo muito bruto, mas ele me disse que *The Wall* seria um disco, um show e um filme. Obviamente, ele tinha a coisa toda mapeada na cabeça. Costumávamos jogar muito bilhar e beber Carlsberg Special Brew juntos em sua casa, e eu me lembro de ele ter dito ‘jamais vou estar nesta posição de novo, Gerry...’, provavelmente tendo o controle até aquele ponto.”

Ao longo dos meses seguintes, Scarfe trabalhou nas músicas e ideias, esboçando os personagens e criando *storyboards* para as cenas individuais. “Visualizei Pink como uma criatura vulnerável”, ele explicou, seguindo para apresentar os professores de Pink, sua mulher e sua mãe, criando as imagens grotescas que se tornariam a aparência definitiva do álbum, do show e do filme. Com as músicas ainda sendo criadas, as imagens de Scarfe influenciariam os versos

de Waters, enquanto novas letras seriam passadas para o artista para inspirar novos desenhos.

De volta ao Britannia Row, havia mais uma inclusão no time. O homem do som Brian Humphries tinha sido, nas palavras de um membro da banda, “queimado” após cinco anos trabalhando com o Pink Floyd. Decidiram trazer outro engenheiro a bordo, porém, um que tivesse mais experiência do que o residente do Britannia Row, Nick Griffiths.

Alan Parsons recomendou para o grupo o jovem de 25 anos, James Guthrie. “Brian Humphries era ótimo, mas era da velha guarda”, disse Nick Mason. “James trouxe sangue novo.” Após ser entrevistado por Steve O’Rourke e Roger Waters, foi cuidadosamente pontuado para Guthrie que ele estava sendo contratado como *coprodutor*.

“Eu via a mim mesmo como um jovem *produtor*”, Guthrie disse depois à escritora Sylvie Simmons. Infelizmente, o Floyd não falou para Guthrie sobre Bob Ezrin, e vice-versa. “Quando chegamos, acho que os dois pensaram que haviam sido agendados para fazer o mesmo trabalho.”

“Houve confusão quando começamos”, concorda Ezrin. “Como você pode imaginar, havia três de nós – James, Roger e eu –, todos com ideias bem fortes sobre como aquele álbum deveria ser feito.” Para Ezrin, contudo, havia também o obstáculo da atitude de Waters para superar.

“Havia o que se pode chamar de atmosfera de escola pública nas sessões”, ele diz. “E Roger era o garoto líder e, às vezes, podia importunar os demais. Eu era o garoto novo, então, claro, era torturado. Mas vim para Londres com uma atitude punk de Nova York. Assim, logo no começo, houve um momento em que Roger estava me cutucando e eu virei para ele e disse: ‘Leia meus lábios, filho da puta, você não pode falar comigo assim!’. E o resto da banda ficou instantaneamente do meu lado, dizendo: ‘Éééé!’. Acho que aquilo me deu uma boa posição daquele ponto em diante.”

O papel de Ezrin rapidamente se ampliou para ajudar na colaboração entre Waters e o resto da banda. “O conceito inicial de Roger era que aquelas eram suas canções, seu material, e eu fui levado para lidar com os *muffins* – ele se referia literalmente assim aos outros. Mas aquele precisava ser um projeto do Pink Floyd. Então, eu queria envolver os outros caras e tivemos que ir de encontro à resistência natural de Roger, porque ele tinha uma visão muito clara na cabeça de como o álbum deveria ser.”

As sessões no Britannia Row continuaram até março de 1979 e, sendo ele próprio tecladista e compositor (ele tinha coescrito o sucesso de Alice Cooper, de 1975, “Elected”), Ezrin foi capaz de traduzir suas ideias para a música no estúdio.

“Ezrin é o tipo de cara que pensa em todos os ângulos”, disse Gilmour. “Como fazer uma história curta ser contada apropriadamente, sempre preocupado em mudar as cadências para cima e para baixo, todas aquelas coisas com as quais nós nunca nos preocupamos.”

Em março, outro conjunto de demos fora completado, mas a real situação financeira da banda estava para impactar suas vidas.

“Estávamos para falir”, disse Waters. “Tínhamos ido de moleques de 14 anos, com guitarras e fantasias de sermos ricos e famosos, para fazer o sonho se tornar realidade com *Dark Side of the Moon*. E então, ao sermos gananciosos e tentarmos proteger nossos ganhos, acabamos perdendo tudo!”

Com as leis de impostos da época, a única solução para evitar perder tudo foi a banda deixar a Inglaterra em 6 de abril de 1979 e não voltar em menos de 365 dias. Eles foram aconselhados a ganhar o máximo de dinheiro possível durante o seu tempo fora, que não seria taxado por não serem residentes.

Um mês após ter recebido esse conselho, os quatro pegaram suas famílias e saíram da Inglaterra. Embora eles já tivessem casas no exterior, ainda era o começo do que David Gilmour descreveria como doze meses de “uma existência nômade”. Com o novo ano

fiscal iminente, a banda logo decidiu contratar o Super Bear Studios, perto de Nice, levando o máximo que puderam de seu próprio equipamento usado no Britannia Row. Fora isso, para melhorar o ambiente geral no Super Bear, a banda pediu que tirassem o carpete que existia para revelar o chão de mármore original que havia por baixo. Uma vez que o trabalho estava a caminho, Ezrin propôs um método radical de gravação, na qual bateria e baixo eram gravados em uma mesa de 16 canais e então copiados para uma versão mixada em 24 canais, e outros instrumentos e *overdubs* eram adicionados. A intenção era sincronizar as faixas em 16 e 24 canais, com tudo na mesa de 16 ficando mais alto e claro, isso porque as fitas eram escondidas, o que evitava que fossem usadas repetidamente e ficassem desgastadas. Isso contribuiu para o som pleno e denso do álbum concluído, embora Ezrin tenha deixado suas contrapartes inglesas alarmadas pelo processo de trabalho, especialmente quando se tratava de apagar qualquer coisa das faixas de 24: “Parecia bruxaria”.

Mason e Wright ficaram nas acomodações do estúdio. Waters e Gilmour alugaram casas próximas. Mason, achando suas acomodações carentes, acabou se mudando para a casa de férias de Waters, próximo da cidade de Vence. Bob Ezrin, enquanto isso, deu entrada no exclusivo Negresco Hotel, em Nice.

Apesar do luxuoso ambiente, a pressão para entregar o álbum garantiu que eles trabalhassem com um cronograma apertado (“muito pouco ao estilo Floyd”, disse Nick Mason). Waters instaurou um dia rígido de trabalho das 10 às 18 horas, para garantir que ele pudesse passar suas noites com Carolyne e os dois filhos. Ele ficava particularmente zangado quando Ezrin aparecia atrasado.

Em algum ponto durante as gravações na França, a atitude punk de Nova York do produtor claramente começou a ruir ante o desdém inglês peculiar de Waters. Para o seu deleite, Ezrin tinha uma taxa de direitos mais baixa que a banda. Tanto que Waters fez distintivos para a banda onde se lia NOPE (No Points Ezrin). Em 2004, Ezrin

informaria o escritor da *Mojo*, Phil Sutcliffe, que o comportamento do baixista o fazia lembrar-se da infância, de quando era importunado nade escola, em Toronto.

“Levou-me ao tempo de quando eu era criança”, ele disse de forma sombria. “Começou de forma divertida, mas o que parecia diversão para Roger era doloroso para mim.” Ezrin também afirmaria que seus atrasos no estúdio eram porque ele temia ir, já que a “atmosfera, especialmente por causa de Roger, era tão tensa. Era aquele conflito inglês terrivelmente passivo-agressivo, onde tanto ficava sem ser dito. Roger é um cara duro, e ele é mais duro consigo mesmo do que qualquer um. Mas ele pega essa dureza e a perfeição que aplica a si próprio e as reflete nos outros, o que às vezes não é a coisa certa a ser feita.”

A banda iria defletir as reclamações de Ezrin ao afirmar que Bob estava, nas palavras de Nick Mason, “passando por uma fase pouco confiável”, com a sugestão implícita de que o produtor estava curtindo muitas noitadas em Nice. Ezrin iria admitir depois não estar em sua “melhor forma emocional”, por causa de problemas em seu casamento. Entretanto, os choques do produtor com Roger compreendiam apenas uma pequena parte do conflito geral. Tensões também estavam correndo entre as respectivas esposas. Enquanto isso, o relacionamento entre Waters e Richard Wright havia se rompido.

O processo de gravações no Super Bear raramente envolvia os quatro membros da banda no estúdio ao mesmo tempo. Se isso tinha o efeito liberador de permitir a cada um tempo suficiente para gravar suas partes, existia o risco de isolamento e de panelinhas dentro do grupo. No Super Bear, Nick Mason, que tinha, para a surpresa de Waters, aprendido a ler partituras musicais para bateria, gravou a maior parte de suas linhas nas sessões iniciais, que foram deixadas então para Ezrin e James Guthrie editarem juntos. Efetivamente, a preparação das fundações para que os outros construíssem trazia o benefício adicional para Mason se esquivar

das demais sessões e dirigir sua Ferrari em Le Mans. (Ele chegou ao segundo lugar em sua classe.)

O longo dia de trabalho de Guthrie envolveria um turno aplicado das 10 às 18 horas com Waters e Gilmour, antes de retornar ao estúdio para passar a madrugada com Richard Wright. Como sempre, cada um da banda e seus colaboradores teriam uma visão diferente da "situação de Rick Wright".

Para Waters, parte dos problemas em andamento com Wright durante as sessões de *The Wall* vinha do desejo do tecladista de receber um crédito de produtor no álbum.

"Até *The Wall*, sempre tivemos a frase 'produzido pelo Pink Floyd' em nossos discos", disse Waters, "embora a maior parte da produção tivesse sido feita por mim e Dave." Então disse a Nick e Rick que Bob Ezrin iria produzir o disco com o baterista e Dave, e eles não seriam creditados, porque nunca produziram de fato. "Nick concordou, sem problemas", prosseguiu Waters, "mas Rick disse: 'Eu *posso* produzir o disco. Eu posso ajudar'. Respondi: 'Não acho que possa, Rick, você nunca o fez antes'." Waters concordou em dar a Wright 1% e crédito de produtor no álbum, mas somente após um período de teste no qual ele seria "supervisionado na produção".

"Tive reservas quando Bob Ezrin foi trazido a bordo", admitiu Wright. "Mas não era uma questão financeira relacionada a ganhar pontos na produção, mas sim porque eu achei que a banda estava perdendo um de seus pontos fortes, que era o de, mesmo quando brigávamos, nos mantermos unidos como grupo. Acho que nossos melhores trabalhos nasceram dessa dinâmica, e achei que corríamos o risco de perder isso se trouxéssemos alguém de fora. Hoje, acho que trazer Bob foi a decisão certa."

"Estávamos trabalhando no disco havia algumas semanas e Rick ficou o tempo todo no estúdio, o que era incomum, do momento em que começávamos, pela manhã, até o término à noite", disse Waters. "Um dia, Bob Ezrin me perguntou por que Rick estava sempre sentado no estúdio. E eu disse: 'Você não entendeu? Ele

acha que está produzindo o disco... Notou como ele ocasionalmente diz ‘ô, ô, ô, eu não gosto disso’. Ezrin respondeu: ‘Sim, é irritante’. E eu disse: ‘Ele acha que é produtor de discos’.”

De acordo com Waters, Ezrin desafiou Wright, o que teria feito o tecladista parar de ir ao estúdio e só aparecer quando requisitado, preferindo trabalhar sozinho à noite. “Eu ia à noite porque o álbum inteiro estava mapeado e eu podia simplesmente ir e fazer a parte do piano”, diz Wright. “Mas era muito difícil se Bob ou Roger estivessem lá para dizer ‘está bom’ ou ‘não ficou tão bom’. Mas essa ideia de que eu ficava sentado no estúdio desperdiçando meu tempo não é verdade.”

“O relacionamento de Rick com todos nós, especialmente Roger, tornou-se impossível durante as gravações de *The Wall*”, disse Gilmour. “Perguntamos se ele tinha alguma ideia ou algo que quisesse fazer. Saíamos do estúdio à noite e ele tinha a madrugada inteira para trazer coisas novas, mas ele não contribuiu com coisa alguma. Ele só ficava ali, sentado, nos deixando loucos.”

Bob Ezrin dá um bom panorama dos problemas de Wright: “Rick não é um cara que funciona sob pressão e, às vezes, dava a impressão de que Roger estava forçando a barra. Rick teve um desempenho ansioso. Você precisa deixá-lo em paz para criar, para se soltar...”.

Fora da banda, as dificuldades no casamento que tinham assaltado Wright durante a produção de *Animals* aumentaram. “Na época de *The Wall*, acho que estava deprimido”, ele diz. “Por vários motivos – o divórcio, o terrível relacionamento com minha primeira mulher –, eu não estava oferecendo muito à banda porque não me sentia bem comigo mesmo. Mas tenho certeza de que os outros interpretaram como ‘ele não se importa’, ‘ele não está interessado’.”

Na metade das sessões, a Columbia ofereceu um contrato aumentando o percentual que a banda poderia ganhar se entregasse um álbum pronto para estar no mercado antes do Natal. Gravações adicionais foram agendadas no estúdio do pianista de

jazz, Jacques Loussier, o Miraval Studios, na Provença, para correrem em paralelo ao trabalho no Super Bear. Além de poupar tempo, a localização do estúdio era útil para Waters que, determinado a assinar o máximo possível do álbum, começou a gravar muitas partes vocais. “O Super Bear era bem lá no alto das montanhas e é conhecido por ser difícil cantar lá”, lembra-se Gilmour. “E Roger tinha bastante dificuldade de cantar no tom.” Bob Ezrin recebeu o encargo de flutuar entre os dois estúdios, satisfazendo Waters em um e Gilmour no outro.

Com férias programadas para agosto, o plano original era se reunir em Los Angeles, onde eles estavam agendados no Cherokee Studios e no Producers’ Workshop na primeira semana de setembro. Waters montou um cronograma do que ainda precisava ser feito “e percebi que era impossível”. Faltando ainda várias partes do teclado para serem gravadas, ele propôs começar dez dias antes e sugeriu que Ezrin contratasse um tecladista adicional – “porque você vai precisar” – para trabalhar junto com Wright. Entretanto, Wright não estava a fim de abreviar a visita que fazia à sua família em Rodes. “Os filhos do resto da banda eram novos o bastante para estar com eles na França, mas as minhas (Gala, com 9 anos, e Jamie, com 7) eram mais velhas e tinham que frequentar a escola. Eu estava sentindo uma falta terrível das minhas meninas.” As circunstâncias exatas de como Wright foi deposto do Pink Floyd dependem de qual protagonista está contando a história.

“Pedi que Steve O’Rourke ligasse para Rick e contasse sobre o novo plano”, afirmou Waters. O empresário do Floyd estava em um cruzeiro no *QE2* na ocasião. “Uns dias depois, recebi uma ligação de Steve e ele disse: ‘Achei Rick. Ele está na Grécia’. Eu falei: ‘Ah, está tudo bem, então?’, e ele respondeu: ‘Não. Ele me disse para mandar você se foder’. E essa foi a gota d’água.”

“Eu não disse ‘manda o Roger ir se foder’. Eu falei que iria comparecer na data combinada”, contradiz Wright. “Todos tinham concordado, e eu teria um tempo determinado para ficar com

minhas filhas. Fora isso, não havia indícios de que estávamos tão atrasados assim no cronograma. Steve me falou: 'Tudo bem, eu entendo'. E foi a última coisa que o escutei dizer até chegar a Los Angeles e ele me avisar: 'Roger quer você fora da banda'."

"As pacatas férias de David Gilmour em Dublin foram rudemente interrompidas pelas notícias do ultimato de Waters. Como o apartamento que estava alugando não tinha telefone, o guitarrista foi forçado a ligar para seu colega de banda de uma cabine pública. "Recordo-me de dizer: 'Roger, você não pode fazer isso. Rick tem estado na banda esse tempo todo. Se você não gosta, sua escolha é sair, e não jogar outra pessoa para fora. Você não acha que está deixando isso se tornar muito pessoal, não?'. E não vou dizer o que ele respondeu."

Entretanto, por mais que Gilmour tenha se oposto ao comportamento duro de Waters, ele não podia ignorar o fato de que os dois ainda eram capazes de produzir trabalhos brilhantes juntos. Com casas alugadas uma perto da outra, Gilmour e Waters dirigiam juntos para o Super Bear com frequência pela manhã. "Tivemos umas discussões enormes durante *The Wall*, mas eram discordâncias artísticas", Gilmour insistiu depois. "A intenção por trás de *The Wall* era fazer o melhor disco que pudéssemos. Lembro-me de estar no carro com Roger certa manhã e de ele ter dito: 'Meu Deus, nós nunca devemos parar de trabalhar juntos. Formamos uma dupla espetacular'."

Quando o trabalho foi retomado em Los Angeles, Wright abordou Gilmour e chamou-o para tomar um drinque e conversar sobre o ultimato de Waters. Em um restaurante, Gilmour contou ao tecladista que defendeu o direito dele de permanecer na banda, apesar de concordar com Waters de que ele não estava contribuindo tanto quanto poderia. "Eu disse: 'Você precisa se decidir quanto a isso, Rick, mas você não tem sido muito eficiente, certo?'."

A postura de Waters era clara: ou Wright concordava em sair numa boa no final do álbum, ou Waters se recusaria a lançar *The Wall* como um álbum do Pink Floyd.

“A atitude de Roger foi: ‘É meu disco e estou deixando vocês tocarem nele’”, diz Bob Ezrin. “Com tudo o que estava ocorrendo financeiramente com a banda, ele era o cara que estava segurando a onda do que enxergava ser uma mina de ouro.”

Wright agonizou por dias antes de concordar em sair. “Fiquei aterrorizado com a situação financeira e senti que a banda inteira estava se desmanchando de qualquer forma”, ele argumentou. “Mas tomei a decisão de terminar de gravar o disco e lhes disse que queria fazer shows ao vivo.” Claramente, quaisquer que fossem as reservas que Waters tinha com a musicalidade de Wright, elas não colidiam com seu interesse em apresentar um Pink Floyd unido para propósitos publicitários, uma vez que o álbum fosse lançado. As notícias sobre a saída de Wright também foram mantidas fora da imprensa musical.

Na década de 1990, quando as relações entre Waters e o reformado Pink Floyd ainda eram ruins, o baixista disse em entrevistas que, enquanto eles estavam na França fazendo *The Wall*, Gilmour sugeriu que eles despedissem Mason também, além de Wright. Isso equivalia às suspeitas de Wright de que Waters queria controle total sobre o Pink Floyd, com Gilmour como seu guitarrista e todos os outros papéis preenchidos por músicos contratados. Mason disse na época que se sentiu como “comida de navio”. “Eu vi vários comandantes irem e virem e, quando as coisas ficam realmente ruins, eu apenas retorno para a cozinha do navio”. Nick, no entanto, foi a favor da tradicional postura do Floyd de apenas ignorar o problema na esperança de que ele desaparecesse. E, no caso, desapareceu. “Fico feliz em dizer que todo mundo nega sequer considerar que eu saia da banda”, ele diz. “Mas certamente não vou levar a cabo uma investigação da perícia científica sobre o assunto.” Não é surpresa que o nome de Wright

não tenha sido incluído em lugar algum no álbum original *The Wall*. Entretanto, o de Mason também não, mas, por sua insistência, ele foi adicionado em impressões posteriores.

Wright, contudo, nunca partilhou o blefe de Mason ou seu senso inato de autopreservação. Ele também acreditava que sua saída forçada fora muito mais um assunto pessoal do que musical: “Eu perturbava Roger e ele me perturbava”. Ele sempre fora um alvo fácil para Waters desde os dias da Regent Street Poly. “Roger usava Rick como saco de pancadas”, disse Jenny Lesmoir-Gordon, lembrando-se de sua viagem à Grécia, em 1966, e o ex-empresário do Pink Floyd, Andrew King, certa vez falou: “Roger achava que *todo mundo* tinha que se embrutecer”.

Posteriormente, rumores contínuos circulariam de que o uso de cocaína também teria culpa na partida de Wright. “*Havia* pessoas que estavam usando muitas drogas”, Waters contou depois à escritora Sylvie Simmons. “Alguns de nós tínhamos grandes problemas. Embora eu não estivesse usando nada àquela altura.”

Wright sempre foi alvo de rumores sobre ter problemas com cocaína. “Posso dizer com honestidade que não foi uma questão de uso de drogas”, ele disse em 1999, embora admita que cocaína fosse usada socialmente por todos os membros da banda durante o tempo em que eles estavam fazendo *The Wall*. “Rick é uma pessoa com grande coração, mas ele sofreu terrivelmente com tudo o que aconteceu”, disse um colega. Nas próprias palavras de Wright ditas em 2000: “Desde que comecei a falar com um terapeuta, percebi que era provável que estivesse deprimido. Ele acha que ainda estou zangado com tudo o que aconteceu”.

Em meio a todo o drama, de algum modo, um álbum ainda estava sendo feito. Em agosto de 1979, a ordem das músicas de *The Wall* foi praticamente definida. O que viria a ser conhecido como “Comfortably Numb” ainda era chamado de “The Doctor”, enquanto a música de abertura, antes de adquirir o título “In the Flesh”,

permaneceria conhecida como “The Show”. No Cherokee Studios, Richard Wright cumpriu suas tarefas, com teclados adicionais a cargo de dois músicos contratados, Peter Woods e Freddie Mandel. Quando Nick Mason não conseguiu acertar o ritmo incomum da canção “Mother”, Jeff Porcaro, o extraordinário baterista da banda Toto, entrou a bordo. “Nick, em sua defesa, não tinha grandes pretensões sobre o assunto. Ele apenas disse: ‘Não consigo tocar isso’”, disse Waters.

No Producers’ Workshop, no Hollywood Boulevard, Bob Ezrin supervisionava a edição de vários *loops* gravados (incluindo a voz do professor maníaco de Waters usada em “Another Brick in the Wall”) e mais sessões com músicos. A antiga política do Floyd de manter a “casa” fechada tinha sido completamente abandonada. O guitarrista contratado Lee Ritenour veio para reforçar um dos momentos mais pesados de *The Wall*, “Run Like Hell”. Clarinetes, concertinas e um bandolim foram utilizados na faixa de encerramento “Outside the Wall”. *Backing vocals* foram fornecidos por, entre outros, Bruce Johnston, o Beach Boy, e Toni Tennille, do dueto pop The Captain and Tennille, ambos contribuíram com o poderoso pastiche heavy metal “In the Flesh”, assim como em “The Show Must Go On” e “Waiting for the Worms” – nesta última Pink fantasia como presidir um comício fascista nas ruas de Londres.

Toni Tennille tinha plena consciência da diferença entre sua música e a do Pink Floyd, e chegou às sessões esperando encontrar o estereótipo de uma banda de hard rock fumando maconha. Foi desarmada de imediato quando o ultraprofissional e sóbrio Gilmour disse a ela que a tinha visto cantar para crianças em um programa de televisão naquela mesma manhã.

O envolvimento de Bruce Johnston ocorreu quando o Floyd foi incapaz de coordenar as sessões de gravação com todos os Beach Boys. Ele também viu seus preconceitos anulados após chegar à casa alugada de Roger Waters, em Beverly Hills. “Pensei: Meu Deus! O Pink Floyd. Eles são pessoas ultracivilizadas fazendo

aquele disco bizarro", lembrou-se Johnston. "Roger tinha uma equipe que trabalhava para ele, móveis lindos, uma bela esposa, um casal de crianças... Falamos até de nos reunir para jogar tênis."

Também no Producers' Workshop, Waters e Ezrin registraram os incontáveis efeitos sonoros necessários para o álbum. Waters gravou o som da Hollywood Boulevard à noite ao simplesmente pendurar um microfone para fora da janela do estúdio. O técnico de guitarra de Gilmour, Phil Taylor, foi até o estacionamento do estúdio para criar o som de pneus cantando em seu *station wagon*, usado em "Run Like Hell". Taylor também recebeu a tarefa de encontrar uma televisão para ser destruída por um martelo em "One of My Turns", na qual Pink pira em seu quarto de hotel em frente a uma *groupie*. De volta ao Britannia Row, o engenheiro Nick Griffiths recebeu a ordem de gravar o som de louças quebradas para a mesma canção. A voz da *groupie* era da atriz Trudy Young, que Ezrin já havia gravado em Toronto um ano antes. O sotaque exagerado dela de Valley Girl – *Oh my God! What a fabulous room… are all these your guitars?* – se tornaria um dos mais emblemáticos momentos não musicais em *The Wall*. A música começa com o som de Pink tentando fazer uma chamada interurbana para sua mulher e escutando outro homem atender ao telefone; uma referência direta ao incidente durante a última turnê americana, quando Waters ligou para sua ex-mulher, Judy.

Um pouco antes naquele verão, enquanto a banda estava no Super Bear, Ezrin também tinha supervisionado sessões adicionais nos próprios estúdios da Columbia, em Nova York. Waters concordou com a sugestão de Ezrin de adicionar arranjos para orquestras em diversas canções, incluindo "Nobody Home", "The Trial" e o que se tornaria "Comfortably Numb". Os instrumentistas das orquestras New York Philharmonic e New York Symphony foram contratados. "Bring the Boys Back Home" também foi engordada por um coral da New York City Opera e 35 percussionistas tocando caixa.

Nascido em Nova York, Michael Kamen foi contratado para ajudar nos arranjos orquestrados. Kamen era músico, arranjador e acólito do compositor Leonard Bernstein. Sua experiência com rock-n'-roll tinha sido adquirida como diretor musical da turnê inglesa de David Bowie, em 1974. Como Toni Tennille e Bruce Johnston, Kamen foi surpreendido por seus novos empregadores.

Com ninguém do Pink Floyd presente nas sessões, ele só podia especular sobre seus clientes. "Eu me perguntei como eles funcionavam", ele disse à revista *Circus*. "Eles eram uma banda ou a porra de uma mesa de diretores?" Enquanto estava em Nova York, Ezrin vinha produzindo o guitarrista Nils Lofgren no estúdio Power Station. Lá, também estava gravando a banda funk Chic, para lançar seu terceiro álbum, *Risqué*, que continha o futuro sucesso dançante, "Good Times". "Fiquei do lado de fora no corredor, escutando Nile Rodgers e Bernard Edwards tocarem e toda aquela nova abordagem rítmica", recorda-se Ezrin hoje. "E continuei ouvindo porque o que eles estavam fazendo era tão *funky*, e lá estava eu, trabalhando com caras brancos que não eram nada *funky*, e pensando: Droga! Quem sabe a gente consiga fazer algo assim!"

De volta ao Super Bear, a ideia de Ezrin encontraria espaço em "Another Brick in the Wall Part 2", a brutal condenação do sistema educacional de *The Wall*, na qual Pink é abusado por seus tirânicos professores, antes de se insurgir contra os opressores. A canção trazia um coral lamentoso que denunciava a necessidade de educação e se recusava a se curvar ao "controle de pensamentos". Na primavera de 1979, apenas a guitarra estalada de Gilmour dava alguma impressão da versão final do disco. "Havia toda aquela guitarra com *delay*, melodia sintetizada e a voz de Roger por cima", se lembra Ezrin. "Era uma coisa sombria e mortuária", recorda-se Nick Mason. "Uma canção fúnebre pode ser um pouco depreciativa demais."

Ezrin sugeriu adicionar uma batida de discoteca à faixa, pedindo a David Gilmour que ele fosse a um clube noturno e *escutasse* de

verdade algumas das músicas das quais ele estava falando. O guitarrista resmungou. Waters e Mason não tinham tais reservas. “Eu achava as baterias usadas em música *disco* ótimas”, diz Mason, “mas minha abordagem era levemente mais simplificada, de qualquer modo.” Outra música do álbum, “Run Like Hell”, teria uma batida similar no final.

Ao escutar a nova versão da música, Ezrin teve outra ideia. “No instante em que escutei a canção com a batida, disse: ‘Isso é sensacional’. Mas o problema é que a música só durava um verso e um refrão.” Apesar de algumas aventuras com *singles* nos Estados Unidos em tempos recentes, o Floyd ainda resistia à ideia de procurar *hits*. “Roger disse: ‘Foda-se, não queremos um *single*’”, conta Ezrin. “Então comecei a suplicar, mas ele falava: ‘Não, ninguém vai me dizer o que fazer’. Assim, esperamos que todos tivessem ido para casa e copiamos a faixa. Encontrei uma pequena pausa na batida, da qual retiramos um verso. A seguir, a colocamos no meio para conectá-la, inseri o primeiro verso de volta e juntei o final. Agora nós tínhamos um *single*. James (Guthrie) e eu tocamos a música para Roger e ele gostou.”

Mas com dois versos exatamente iguais, a canção precisava de um *input* adicional. “Há alguma controvérsia sobre quem disse: ‘Vamos colocar umas crianças aqui’”, admite Ezrin. O produtor tinha usado vozes infantis em álbuns para Alice Cooper e Lou Reed, então é bem provável que tenha sido ele quem deu a sugestão para *The Wall*. “Sou conhecido como ‘o cara das crianças’, mas James se lembra que foi ideia de Roger. Quem quer que tenha dito, foi uma grande ideia.”

Guthrie e Ezrin fizeram uma versão em 24 pistas da canção, deixando vinte em aberto. Eles mandaram a fita da França, para Nick Griffiths no Britannia Row, em Londres. “Dissemos para Nick: ‘Por favor, encontre algumas crianças para nós que preencham esta faixa. Faça com que elas cantem de toda forma possível – com sotaque londrino, elegante, desagradável, angelical...”

Griffiths contatou a escola Islington Green, próxima a Prebend Street, e solicitou a ajuda do professor de música Alun Renshaw, descrito como um "professor anarquista", o que era na época uma abrangente luta dentro da cidade. Renshaw já havia escrito antes o seu próprio musical de conscientização, *Requiem for a Sinking Block of Flats*, encenado na escola. Ele tinha um pôster do *Never Mind the Bollocks*, do Sex Pistols, na parede da sala de música, e o que pode ser descrito como uma abordagem de ensino altamente pessoal. Como se lembra um de seus antigos pupilos, "nós íamos lá para fora nas aulas de Alun, sentávamos na beira da rua, escutávamos os carros passando e tínhamos que *desenhar* o som".

Griffiths perguntou a Renshaw se ele poderia escolher algumas crianças para cantar no Britannia Row. "Pensei: Ótimo, é isso aí!", diz Renshaw, que ficou atiçado pela promessa de receber um tempo livre de gravação gratuita no estúdio. "Queria fazer música que fosse relevante para as crianças, não apenas sentar e ficar escutando Tchaikovsky. Achei a letra genial – *We don't need no education, we don't need no thought control…* Achei que seria uma experiência maravilhosa para a molecada." Infelizmente, Renshaw se esqueceu de pedir permissão para a diretora da escola; um deslize que teria impacto sério nos meses seguintes.

Alun reuniu as crianças que pôde encontrar, nem todas do coral da escola. "Acho que foi mais uma situação do tipo 'O que você está fazendo? Nada? Então venha comigo'." Caroline Greeves (antigamente Woods) estava entre as duas dúzias de pupilos que foram ao Britannia Row. Para começar, Griffiths gravou apenas três alunos sozinhos antes de convidar o resto, conduzindo-os da forma que conseguiu. "Cantamos com a melhor voz coral possível, mas então nos disseram que gritássemos e interpretássemos de forma bem mais empertigada", diz Caroline. "Eles tocaram uma fita com a música primeiro e eu me recordo que ela emendava também na próxima faixa. Voltei para casa naquela noite e contei ao meu irmão, que era grande fã do Pink Floyd, que não apenas tinha cantado em

seu próximo álbum como também escutado parte do material inédito."

Nem todos os membros do coral ficaram tão impressionados. "Eu era um aspirante a *mod* na época e não tinha interesse no Pink Floyd", diz a aluna Tabitha Mellor, que ficou mais impressionada com a mesa de som Space Age e perplexa com os fardos de palha colocados atrás deles no Britannia Row durante as gravações. "Os engenheiros nos disseram que era para absorver o som e melhorar a acústica."

Com a sessão completa, Griffiths jogou as vozes em várias pistas para fazer com que parecesse um coral completo e enviou a fita de volta para a banda, em Los Angeles. "Nós a jogamos no console e abrimos todos os *faders*", diz Ezrin. "E quando a gangue entrou em cena, soou simplesmente espetacular. Roger ficou radiante e, no momento em que escutamos, soubemos que tínhamos um sucesso em mãos." Embora o grupo tenha concordado em lançar a canção como um *single*, ninguém sabia que ela lhes daria um *hit* número 1 no Natal.

As discordâncias artísticas entre David Gilmour e Roger Waters durante *The Wall* teriam, em muitos casos, um resultado positivo nas músicas. Como se lembra James Guthrie: "Roger estava sempre disposto a editar, jogar fora algo que não estivesse funcionando, independentemente de quanto tempo tivesse sido gasto com aquilo". A música "Nobody Home" foi uma adição tardia ao álbum, gravada em outubro no Producers' Workshop.

Desafiado por Gilmour a escrever algo, Waters saiu do estúdio "de mau humor", de acordo com o guitarrista, antes de retornar na manhã seguinte com "algo fantástico". O temperamento de Waters tinha rendido uma das canções mais atmosféricas e tocantes do disco. Em "Nobody's Home", Pink senta-se em seu quarto de hotel, em Los Angeles, largado em frente à televisão, incapaz de pensar em coisa alguma. A letra é carregada de referências a Syd Barrett, como em *the wild, staring eyes*, *the obligatory Hendrix perm* e *elastic*

bands keeping my shoes on; tudo em alusão à sua aparência e ao comportamento desconexo durante a primeira turnê do Floyd, em 1967.

Para outros amigos de Syd, certos momentos em *The Wall* os levaram de volta no tempo. “Há um momento no álbum no qual você escuta uma voz, e ela deve ser o empresário de Pink dizendo *It’s time to go... It’s time to go*”, diz Matthew Scurfield, sobre as palavras ditas em “Comfortably Numb”. “Isso me lembra de estar com Syd na Earlham Street e a banda lá embaixo, esperando para levá-lo a um show: ‘Vamos lá, vamos evitar que ele se sente no chão ou na mesa, pinte e viva em seu próprio mundo de fadas’.” Em “Comfortably Numb”, Waters também escreveu sobre sua própria experiência durante a turnê do Floyd nos Estados Unidos, em 1977, quando foi acometido pelo que parecia ser hepatite e recebeu uma injeção com um relaxante muscular que o capacitou a subir no palco e tocar. Na música, Pink passa pela mesma experiência, entrando em um estágio de delírio antes de apresentar seu show. Mas o que se tornaria uma das canções definitivas da carreira do Pink Floyd, estava lotada de discussões.

“A canção que mais discutimos foi ‘Comfortably Numb’”, recorda-se Bob Ezrin. Gilmour apresentou originalmente para Waters uma série de acordes que havia sobrado das sessões de seu disco solo (“Não os usei, mas pensei que deveria guardá-los para depois”). Contudo, como Ezrin explica, Waters resistia ao seu uso, já que aquele “era o álbum de Roger, sobre Roger, para Roger”. Ezrin insistiu, já que a canção precisava ser preenchida. Waters saiu e, de má vontade, redigiu o que começava com um verso falado e letras adicionais para o refrão. “E o que ele trouxe de volta simplesmente me arrepiou”, diz Ezrin.

Entretanto, quando eles chegaram a Los Angeles, havia duas versões da canção. Uma era bruta e despida de floreios, com muito pouco dos arranjos orquestrados de Michael Kamen; e a outra era, como Ezrin descreve, a “grande versão orquestrada em *technicolor*”.

Gilmour queria a versão mais simples; Waters e Ezrin preferiam a grande versão orquestrada. “Isso virou uma grande queda de braço”, diz Ezrin. Para atender a um compromisso, ele foi a um restaurante italiano em Hollywood, onde acabou ocorrendo uma enorme discussão. “Mas, ao menos dessa vez, havia apenas dois lados discutindo: Dave de um lado; eu e Roger do outro.” Finalmente, o acordo foi feito. O corpo da canção traria o arranjo orquestrado; o resto, incluindo aquele solo de guitarra final incendiário, seria de acordo com a opinião de Gilmour. “Fico tão feliz de termos feito isso”, afirma Ezrin, que claramente adora a canção. “‘Comfortably Numb’ ainda me faz pensar em deitar na cama com um cachecol enrolado em volta das orelhas e um travesseiro sobre a cabeça, dizendo ‘me deixem em paz; quero ficar sozinho neste casulo’. Então, no final, Dave irrompe e se declara, e toda uma nova dimensão de beleza e ira é expressada.” Como Gilmour admite com pesar, “acho que coisas como ‘Comfortably Numb’ foram as últimas cinzas da habilidade de Roger e eu para trabalharmos juntos”.

“Isso é terrível. É um lixo. O que vamos fazer?”

Nem todos ficaram impressionados com *The Wall*.

A primeira audição oficial ocorreu na sede da Columbia, em Century City, Califórnia. De acordo com a banda, alguns executivos se frustraram com o que ouviram. Eram aqueles que esperavam por *Dark Side of the Moon Parte Dois*, ou até mesmo outro fascículo de *Wish You Were Here*, mas foram bombardeados com noventa minutos de uma ópera no estilo Kurt Weill, marchas de bandas militares, heavy metal dissonante, discoteca, bombardeiros e aeroplanos... Tudo lavado por letras que sugeriam um grito existencial de socorro. Waters também tinha se envolvido em outra batalha de desejos com a companhia. Após ser comunicado que, como *The Wall* era um álbum duplo, ele receberia um percentual reduzido por faixa, ameaçou suspender o disco. A Columbia recuou. Não foi um início auspicioso.

Então, o impensável aconteceu. Em 16 de novembro de 1979, ainda faltando duas semanas para o álbum ser lançado na Inglaterra, “Another Brick in the Wall Part 2” sai como *single*. Gerald Scarfe foi incumbido de produzir um vídeo promocional a tempo de ir ao ar para o *Top of the Pops*, da BBC. “Eu disse para Roger: ‘Como diabos vou fazer um vídeo a tempo para a próxima terça? Hoje é quarta!’. Ele disse: ‘Apenas encontre algumas crianças!’.” Scarfe apressadamente reuniu um grupo de crianças para ser filmado cantando, entrecortado com filmagens já produzidas para o vindouro show ao vivo. O vídeo deu vida a imagens que os consumidores encontrariam na arte do álbum.

Três semanas depois, Pink Floyd, a banda que não lançava um *single* na Inglaterra desde 1968, chegou ao primeiro lugar das paradas, usurpando o posto de “Walking on the Moon”, do The Police, um dos novos grupos surgidos como antídoto para o Pink Floyd e sua estirpe. “Ficamos pasmos”, admitiu Nick Mason.

“Another Brick in the Wall Part 2” chegou ao número 1 nos Estados Unidos, na Noruega, em Portugal, em Israel, na Alemanha Ocidental e na África do Sul, onde acabou banida depois por ter sido adotada como música de protesto por crianças negras contra o *apartheid*. Ninguém sabe o quão amplo era, de fato, o clamor público da canção, mas foi suficiente para que o *Daily Mail*, um dos jornais britânicos mais ferrenhamente de direita, decalcasse a história. Ele relatou que Patricia Kirwan, que fazia parte do Inner London Education Authority, manifestasse sua desaprovação: “Parece-me muito irônico que essas palavras sejam cantadas por crianças de uma escola com um recorde acadêmico tão ruim... A gramática também é péssima”. A Islington Green era um alvo fácil. A diretora Margaret Maden defendeu sua posição ao afirmar que o professor de música Alun Renshaw “não tinha tanta certeza quanto à qualidade da letra, mas decidimos que afinal não era tão ruim assim”. Como controle de danos, ela proibiu que as crianças aparecessem na televisão ou tirassem fotos ligadas ao álbum. “Eu

me lembro de terem me dito que havia crianças diferentes cantando no vídeo", diz Caroline Greeves. "Mas nos disseram que não poderíamos fazê-lo porque não tínhamos *Equity cards*. Algumas crianças de nossa escola estavam na *Grange Hill* (escola de teatro infantil), então sabíamos sobre *Equity cards* e achamos que aquela era uma boa explicação. Na verdade, a escola não queria mais publicidade adversa."

"Os pais não tiveram problemas com isso", insiste Alun Renshaw. "Eles não conseguiam entender a razão de todo o burburinho." Após um mês, com o rebuliço ainda acontecendo à sua volta, Renshaw mudou para a Austrália, onde vive até hoje. "As forças do conservadorismo tinham se manifestado", ele ri. "Eu nunca vi a canção como um grande depoimento político, mas Margaret Thatcher havia se tornado a primeira-ministra e acho que ela viu... Se bem que... Quem se importa com ela?"

Com a banda ainda em Los Angeles quando o escândalo irrompeu, o engenheiro do Britannia Row, Nick Griffiths, foi procurado por repórteres dos noticiários e, em uma ocasião, foi forçado a sair do estúdio por uma janela. A imprensa também apontou rapidamente que as crianças não tinham sido pagas por suas atuações no disco e, portanto, tinham sido lesadas por uma banda de rock multimilionária. No final, cada aluno recebeu uma cópia grátis de *The Wall*, enquanto a escola recebeu uma doação de mil libras. Em 1996, um advogado do meio musical rastreou alguns participantes que haviam cantado no disco e começou a perseguir uma causa para que eles ganhassem *royalties* adicionais. Em 2007, quatro dos alunos foram pagos.

Lançado em 30 de novembro na Inglaterra e uma semana depois nos Estados Unidos, o novo trabalho do Floyd incitou tanta confusão quanto azedume entre a imprensa musical. A *New Musical Express* tinha abraçado o punk rock e agora era uma pedra no sapato de bandas *vintage* como o Pink Floyd, especialmente com um disco que a revista viu como um "monumento ao pessimismo

autocentrado". A *Melody Maker* foi mais simpática: "Não tenho certeza se é brilhante ou terrível, mas o acho totalmente convincente". Nos Estados Unidos, o antigo nêmese da banda, a revista *Rolling Stone* ofereceu elogios cautelosos, com o escritor Kurt Loder aplaudindo a grandeza do exercício, mas avisando que a visão de mundo de Roger Waters era "tão incessantemente triste e acidulada que ela faz gente desagradável contemporânea como Randy Newman ou, digamos, Nico, parecer Peter Pan e Sininho".

Por trás dos bastidores, as suspeitas de que alguns membros do Pink Floyd talvez concordassem com essas críticas nascem a partir de seus comentários sobre *The Wall*. Wright, de maneira compreensível, diz que não gosta de todas as músicas do álbum, enquanto Gilmour admite não partilhar as visões de Waters sobre a indústria musical e seu público, particularmente o desejo do baixista de construir um muro entre eles e seus fãs. Gilmour também disse que *The Wall* foi "um ano de muito trabalho duro de Roger e de todos nós que batalhamos em cima dessa boa ideia, que só pode ser descrita como chumbo transformado em ouro".

Havia também a pequena questão dos créditos para diminuir o entusiasmo. Com Mason e Wright sem serem citados em lugar algum do disco, o nome de Gilmour foi acrescentado em apenas três créditos de coautoria por "Run Like Hell", "Young Lust" e "Comfortably Numb". "Se alguém não recebeu crédito suficiente, esse alguém foi Dave", disse Mason.

"Acho *The Wall* muito bom", afirma Waters. "Deus! Que ideia brilhante foi aquela. Ela se amarra tão bem."

Hoje, o álbum parece ainda representar tudo aquilo que atrai tanto alguns, mas repele outros: sua pretensão bombástica e o generoso melodrama. Embora a narrativa seja inspirada pelo desgosto de Waters de tocar em estádios, grande parte da música do disco é perfeita para ecoar em grandes arenas. A fanfarra de abertura, "In the Flesh", com seus efeitos sonoros de bombas zunindo e o *riff* brutal, era um pastiche das bandas de heavy metal que na época

enchiam estádios por toda a América. Mas para fãs do gênero, o Floyd tinha apenas escrito uma autêntica canção de metal para se igualar aos esforços feitos pelo Black Sabbath ou pelo megalomaníaco *guitar hero* Ted Nugent. Era provável que qualquer tipo de paródia passasse pela cabeça de muitos que a ouviam.

Enquanto isso, “Comfortably Numb”, “Run Like Hell” e “Hey You” eram um presente para as rádios FM e seus DJs. Esse era rock de gente grande com uma mensagem, mas esta jamais iria prejudicar os solos de guitarra de David Gilmour. Escutado mais de 25 anos depois, os tesouros escondidos de *The Wall* incluem momentos com frequência desprezados, que preenchem as lacunas da história: os vocais dolorosos de Waters em “Don’t Leave Me Now”, em que ele soa como se estivesse dando seu último suspiro; o sintetizador feio e com som amador no começo de “One of My Turn”; ambas as interpretações vão contra a granulação musical, mas são perfeitas para as músicas. Esses recortes nos dão um vislumbre de como *The Wall* poderia ter soado se tivesse sido um disco solo de Roger Waters – sem graça ou só compromissos por conta própria. Mas fazem perfeito sentido junto das contribuições calorosas e benvindas de Gilmour. Parafraseando Waters, que grande dupla eles faziam.

Para coincidir com o lançamento do álbum, Roger garantiu ao DJ da BBC Radio, Tommy Vance, uma entrevista. Vance tocou o disco inteiro, entrecortado com comentários de Waters sobre cada faixa, enquanto fãs do Floyd sentavam-se ao lado dos rádios, acompanhando o programa. Não que fizesse alguma diferença para suas vendas. *The Wall* vendeu um milhão de cópias em seus primeiros dois meses e, hoje, acredita-se que tenha vendido em torno de 23 milhões de cópias em todo o mundo.

Os martelos marchantes de Gerald Scarfe, o diretor de escola com olhos defeituosos e a mãe com as coxas grossas estavam entre os desenhos espalhados pelo álbum. A capa do disco mantinha o costumeiro hábito do Floyd de “sem nome da banda,

sem nome do álbum", mas foi a imagem que trouxe o *design* mais simples de todos: um muro branco. Foi também o primeiro álbum do Pink Floyd desde *The Piper at the Gates of Dawn* não creditado à Hipgnosis.

"Roger não queria me usar em *The Wall*, o que é compreensível, já que ele já estava trabalhando com Gerry Scarfe", disse Thorgerson. "Ele também supostamente ficou zangado comigo por causa de um crédito em um livro que eu tinha lançado." O livro, *Walk away rene*, trazia as artes da Hipgnosis e tinha sido publicado alguns anos antes, e inclui a capa de *Animals*. "Eu me desentendi com Storm quando ele incluiu aquela imagem em um livro, porque ela não tinha nada a ver com eles", protestou Waters. A discordância marcaria o fim do relacionamento de trabalho entre Waters e Thorgerson, apesar de a amizade remontar à adolescência deles.

"Não nos falamos por 25 anos", diz Thorgerson. "Isso é muito tempo para alguém que você conhece desde os 14 anos e costumava passar-lhe a bola em jogos de rúgbi. Fiquei triste nos três ou quatro primeiros anos, mas depois tive que seguir em frente."

Seria o primeiro de uma série de estranhamentos que faria o compositor do Floyd se afastar de muitos de seus antigos amigos e colaboradores.

Para o novato Gerald Scarfe, qualquer contenda entre a banda e seus colaboradores era uma preocupação pequena. "Acho que Roger percebeu os benefícios de ter algo novo, mas cheguei muito ingênuo a todo aquele cenário, então não estava de fato ciente sobre Storm. Recordo-me de alguém ter me dito: 'Ah, o negócio, Gerald, é que você é como Walter Raleigh para a rainha Elizabeth I. Você é esse ser social que pode entrar e sair da corte'. Devo admitir que gostei dessa ideia."

"Eu me recordo de Roger dizendo que queria que o porco voador defecasse no público", conta o guitarrista e contemporâneo de

Cambridge, Tim Renwick, lembrando-se da gênese do show *The Wall*. Renwick já tinha visto o Pink Floyd serrando pedaços de madeira no palco e inflando monstros aquáticos em um lago no Crystal Palace como parte de sua missão para deslumbrar o público. No final dos anos 1970, as ideias de Waters estavam cada vez mais extremas. “Acho que na época, Waters procurava maneiras de intimidar o público. *The Wall* tinha a ver com dar ao público um momento difícil.”

A noção de construir uma barreira entre o Pink Floyd e seus fãs girava na mente de Waters já havia dez anos. Estarrecido pela atmosfera impessoal das casas com 60 mil lugares em que eles tocaram na turnê de 1977, nos Estados Unidos, e pelo público “gritando e berrando, jogando coisas e se agredindo”, Waters declarou que *The Wall* seria encenado em casas menores, para 16 mil lugares, apesar de isso significar uma perda financeira para a banda. Planos iniciais para transportarem a sua casa de shows móvel apelidada de “The Slug” foram cancelados quando eles perceberam que jamais obteriam licença das autoridades locais para utilizá-la.

O problema era que, enquanto tentavam passar a importante mensagem de *The Wall* para o público, Waters ainda tinha a obrigação de entretê-lo. Embora, a princípio, esse não parecesse ser o caso.

“A ideia bastante purista de Roger no começo era de que não deveria haver intervalo”, lembra-se Gerald Scarfe. “Ele queria um muro entre a banda e o público, e tudo seria cantado por detrás do muro. Acho que David vetou aquilo. Depois, eles concordaram com a inserção de buracos abertos no muro, através dos quais eles seriam vistos tocando.”

O muro de 12 metros de altura do Pink Floyd seria construído com cerca de 400 pesados tijolos de papelão, alcançando o comprimento do auditório e obscurecendo completamente o palco. Os designers Jonathan Park e Mark Fisher queriam originalmente o uso de

painéis de madeira compensada para o muro. Ao perceberem o peso que eles teriam e a dificuldade de transportá-los, pensaram naem caixas de papelão embaladas, que poderiam ser abertas e transformadas em “tijolos”. “A solução nos ocorreu em um *pub*”, disse Park.

Conforme o show progredia, tijolos eram removidos – um por um – para revelar a banda e cenas da história, algumas memoráveis, com Waters como Pink (ou seria Syd Barrett?), sentado na frente de uma TV em um quarto de hotel em “Nobody Home”, trocando os canais de sua televisão fora do ar com o controle remoto. Cabines adicionais de alto-falantes também foram instaladas sob as bancadas das casas de show, para serem disparadas quando o muro eventualmente caísse.

Uma tela circular acima do palco e do muro serviria como pano de fundo para as animações de Gerald Scarfe. Essas incluiriam o corpulento juiz durante “The Trial”, Pink imaginando a si mesmo “no banco dos réus” por contravenções passadas, e a infame “marcha dos martelos” em “Waiting for the Worms”, na qual Pink se transforma de astro do rock em ditador fascista.

“Roger falava muito sobre as forças opressoras”, diz Scarfe, “e eu pensei no mais imperdoável instrumento de opressão que consegui, e era um martelo”. Uma das favoritas de Scarfe foi a animação para “Goodbye Blue Sky”. Canção inspirada no medo da guerra, era estrelada pelos “frightened ones”[1] , pequenas criaturas parecidas com crianças e cabeças moldadas como máscaras de gás, uma imagem detonada pelas próprias memórias de Scarfe por ter crescido em meio à Segunda Guerra Mundial.

Um novo porco também foi desenhado. Tatuado com a insígnia dos martelos cruzados, ele fazia sua primeira aparição no palco durante a canção de abertura “In the Flesh”, reaparecendo acima do público em “Run Like Hell”. Fisher e Park também apresentaram quatro dos personagens de Scarfe como bonecos. O diretor da escola com 15 metros de altura fazia sua estreia durante “Another

Brick in the Wall Part 2”; a mãe com o rosto premido surgia como uma monstruosidade de mais de 200 quilos e 11 metros de altura durante a canção “Mother”, enquanto uma cobra e um louva-deus rezando inspiraram a estranha esposa de Pink. “Eu não tinha a menor ideia de como a ex-mulher de Roger se parecia”, disse Scarfe. “Então, não foi baseado nela.” O personagem de Pink também foi criado como um boneco tamanho humano: sem dentes, angustiado e muito, muito rosa – ele apareceria no palco, no topo do muro, em momentos-chave durante o show.

Em todas as noites da turnê, um DJ de rádio era contratado para agir como mestre de cerimônias, incitando a multidão antes do show e durante os intervalos, mas também satirizando o papel do tradicional mestre de cerimônias. Além de quatro *backing vocals* contratadas para a turnê, ocorreu uma guinada adicional: cada show abriria com a aparição de uma “banda substituta”, que o público pensava ser o Pink Floyd, surgindo do fundo do palco. “Uma vez Roger me falou sobre esse sonho de ter um Pink Floyd substituto para que ele pudesse ir para as Bahamas enquanto eles tocassem no Earls Court”, diz Gerald Scarfe. Quando a primeira música, “In the Flesh”, se dirige para o final, completada com fogos de artifício e uma aeronave Stuka caindo, o falso Floyd congelava, revelando a verdadeira banda por trás deles. A banda falsa incluía o baterista Willie Wilson, o guitarrista Snowy White, o tecladista Peter Wood e o baixista Andy Bown, que também tocaria junto com o grupo de verdade em algumas partes do show. Os membros da banda substituta também usavam máscaras imitando o rosto dos titulares, as quais tinham sido especialmente moldadas por um maquiador de Hollywood.

A banda e a equipe também tinham que usar um uniforme do *Wall* – camisas pretas com a insígnia do martelo costurada no peito – embora o grupo o abandonasse em algumas datas, com Waters usando uma camiseta branca, revelando o número 1 estampado no peito.

Os ensaios começaram no galpão de cinema da MGM, em Culver City, Los Angeles, em janeiro de 1980. Rick Wills, que tinha se recusado a participar da banda substituta, já que fizera um bom dinheiro com o show do Foreigner, recomendou o baixista Andy Bown em seu lugar. Músico multitalentoso que já tocara com Peter Frampton no The Herd, Bown, ele tirou licença de seu emprego regular como tecladista do Status Quo. Bown não era fã do Pink Floyd.

"Eu não sabia nada sobre eles", Bown admite agora. "Só foi depois que me enviaram fitas cassete do álbum que eu percebi por que se chamava *The Wall*. Antes, achava que o nome era *The War*. Tinha ouvido errado pelo telefone." Andy também escutou *Animals* e ficou positivamente surpreso. "Pensei: Cara, isso é um pouco pesado, mas também bastante simples. Nunca tinha percebido que o Pink Floyd era principalmente três acordes. Um deles é lá menor, essa é a única diferença."

Gilmour estava no comando dos ensaios e, na primeira semana, a banda substituta passeou pelo *set* sem a presença de Roger Waters. Conforme os dias passaram, Andy foi ficando cada vez mais curioso pelo desaparecimento do baixista. "Tudo o que eu escutava era 'Ah, Roger virá amanhã... ah, não. Não amanhã. Depois de amanhã'. Todo mundo parecia achar que ele era Deus. E eu ficava me perguntando: 'Quem é Roger?'."

Quando ele finalmente chegou, Waters e Bown ensaiaram lado a lado, ambos tocando baixo. "E então Roger cometeu um erro crasso e eu virei para ele e disse: 'Se você vai tocar assim, vou cobrar menos', e acho que aquilo quebrou o gelo."

Três semanas de ensaios no local precederam a noite de abertura no Los Angeles Memorial Sports Arena, em 7 de fevereiro. A 24 horas da estreia, o antigo técnico de luz da banda Graeme Fleming foi despedido. Seu substituto foi o *designer* de luz de Bruce Springsteen, Marc Brickman, que respondeu a um telefonema de Steve O'Rourke, pensando que era um convite para assistir ao

show. Em vez disso, Brickman se viu no comando das luzes da turnê inteira, apesar de jamais ter escutado o disco. Depois, ele diria para a revista *Q* : “Foi a experiência mais aterrorizante da minha vida”.

Para Waters, era a realização de um sonho. Com o muro no lugar, ele caminhou pela arena vazia, subindo até os assentos mais distantes do local. “Meu coração estava batendo furiosamente, eu sentia arrepios descendo pela espinha”, ele lembrou-se. “E achei fantástico que as pessoas pudessem ver e escutar algo de todos os lugares em que estivessem sentadas.”

Para os membros substitutos, a abertura do show foi um momento hilário, se não bizarro. “Estávamos usando as máscaras, mas ainda dava para ver as cinco ou seis primeiras fileiras”, lembra-se Willie Wilson. “Mas a expressão nos rostos do público quando parávamos de tocar, e a banda de verdade aparecia, era muito divertida.”

Quase no meio do show na noite de estreia, faíscas da queda do Stuka atearam fogo nas cortinas do palco. Waters começou a gritar: “Parem, parem”. Mas a banda achou que aquilo era parte de sua performance e continuou tocando. Só pararam quando pedaços da cortina em chamas começaram a cair ao seu lado. “Metade dos fãs entrou em pânico e começou a correr para as saídas”, disse James Guthrie, o encarregado da torre de som. “A outra metade estava inteira chapada e achou que era mais um ato da performance.” O Stuka foi abandonado nos shows seguintes sob ordens dos bombeiros de Los Angeles. O diretor de cinema Barbet Schroeder, para quem o Floyd tinha gravado as trilhas sonoras de *More* e de *Obscured by Clouds*, foi a um show no Sports Arena. “Vou me lembrar daquilo pelo resto da minha vida. O barulho e a sensação quando o muro veio abaixo no final do show foram particularmente impressionantes... Ainda mais em uma cidade conhecida por ter problemas com terremotos.”

No palco, o *timing* meticuloso e a coreografia deixavam pouco espaço para improvisos. “Você não podia arriscar tomar um drinque

antes do show", explicou Gilmour. "Eu tinha várias pilhas de folhas com dicas penduradas em meu amplificador, porque cada canção precisava de quatro ajustes diferentes para quatro pessoas diferentes. No começo e no fim de cada número, todos ficavam olhando para mim, esperando pela próxima deixa."

Após Los Angeles, vieram cinco noites – todas com lotação esgotada – no Nassau Veteran Memorial Coliseum, em Long Island, Nova York. Andy Warhol apareceu numa delas, assim como Bob Ezrin, que agora era *persona non grata* para Roger Waters.

"Fiz uma coisa estúpida", diz Ezrin. "Mas não tinha noção da extensão que as pessoas dariam àquela história." Ezrin estava envolvido no desenvolvimento do show *The Wall* desde o começo, quando uma maquete do *set* havia sido construída, completada com pequenas figuras e miniaturas infláveis. Waters pediu que ajudasse a montar a turnê, mas ele recusou, pois estava no meio de um divórcio e uma briga judicial pela custódia do filho. Waters estava determinado a manter segredo sobre todos os detalhes do vindouro show e fez com que Ezrin assinasse um acordo de confidencialidade. "Eu tinha um amigo que era muito fã do Pink Floyd e vivia em Los Angeles", explica Ezrin. "Arrumei ingressos para que ele assistisse ao *The Wall* no Sports Arena. Uma semana antes ele me telefonou dizendo que não conseguiria sair a tempo do trabalho para ir ao show e me implorou para que lhe dissesse como seria. Então, uma semana antes da noite de abertura, saiu um artigo na revista *Billboard* dando detalhes específicos sobre o show, 'conforme havia sido discutido em um jantar com Bob Ezrin'! Ao ver isso, Roger explodiu. Ele me cercou, procurando brechas no contrato de forma a não ter que pagar meus custos. Eu fodi tudo, é verdade, mas não era preciso uma reação tão violenta como aquela."

Ezrin foi banido de participar de qualquer show. "Mas aquilo não me parou." Implacável, ele comprou seus ingressos, contratou uma limusine e apareceu nos bastidores, no Memorial Coliseum. A

organização pessoal do Pink Floyd se recusou a deixá-lo entrar, mas a equipe de segurança geral tinha sido anteriormente empregada pelos antigos clientes de Ezrin, o Kiss, e o deixou entrar de imediato. “Foi o melhor show de rock que eu já vi”, diz Ezrin. Não foi a última vez que um espetáculo do Floyd levou o produtor às lágrimas. A fonte de suas emoções foi o final épico de “Comfortably Numb”, no qual Gilmour aparece no topo do muro, iluminado por luzes azuis e brancas.

Enquanto Waters abria a música, o guitarrista esperava nas trevas por sua deixa para começar a cantar. “Eu estava lá em cima no escuro, olhando para o público lá embaixo”, diz Gilmour. “Quando abri a boca e comecei a cantar, e as luzes foram ligadas, a plateia inteira olhou para o alto, sem fôlego. Foi um momento fantástico.”

Nos bastidores, Gilmour estava na verdade em pé em um tablado sobre rodas, no topo de uma plataforma hidráulica erguida, que lhe dava altura extra para aparecer acima do topo do muro. A plataforma improvisada e insegura era mantida atrás dele pelo técnico do guitarrista, Phil Taylor, que na escuridão a agarrava firmemente.

Os momentos finais do show, após a queda do muro, encontravam o Floyd real e o falso e suas *backing vocals* juntos no palco. A última canção, “Outside the Wall”, era tocada em meio a tijolos descartados pela banda improvisada com violões, bandolins, clarinetes e tamborins. Era um raro momento de contato humano direto com o público e uns com os outros.

Não havia tal contato acontecendo nos bastidores. A área VIP era acarpetada, com máquinas de café e guarda-sóis espalhados e até máquinas de fliperama. Ezrin foi bem recebido por Gilmour e Mason, mas notou que Waters ficava separado, em seu camarim. “Tínhamos quatro *trailers* parados em um círculo com todas as portas viradas para fora do círculo”, admitiu Waters depois.

“Era assim que Roger queria”, disse Wright. “Dave, Nick e eu não. Roger viajava em seu próprio carro para o show, ficava em hotéis

diferentes de todos. Ele criou o isolamento."

Exatamente como Wright conseguiu lidar com o fato de tocar em uma banda da qual havia sido expulso é um testamento à sua dura casca grossa inglesa. Como um antigo colega comentou, "se o Pink Floyd tivesse sido uma banda americana, eles teriam espancado uns aos outros há muito tempo".

"Não era tão ruim assim", insiste Wright. "Basicamente, eu me fechei para a ideia de que estava saindo da banda. Na verdade, eu me enganei ao pensar que, talvez, caso eu tocasse tão bem quanto podia, Roger admitisse que ele estava errado."

Não ocorreu tal mudança de coração, embora o abatido tecladista acabou rindo por último. Andy Bown recorda-se de ter conversado com Steve O'Rourke durante os ensaios. "Custava para a banda uma quantidade enorme de dinheiro só para preparar aqueles shows. Steve disse: 'Adivinha quanto nós estamos no buraco?', e era um número fenomenal. Não vou repetir aqui porque esse é um assunto pessoal, mas pensei: Puta merda!"

Apesar dos shows esgotados, o custo de produção era demasiado. Waters deu entrevistas dizendo que a banda perdeu em torno de 600 mil dólares ao encenar *The Wall*. Todos menos Wright. Sob os termos de seu novo contrato, a banda que ele havia cofundado o estava pagando como músico contratado. Todas as perdas foram arcadas pelos outros três.

Após testemunhar a turnê esgotada em Nova York, o promotor de concertos Larry Magid abordou a banda no final de fevereiro oferecendo uma garantia de 2 milhões de dólares (mais todas as despesas) para levar o show ao JFK Stadium, em Nova York, por duas noites. Não havia mais shows do *The Wall* planejados até agosto, em Londres, mas Waters recusou. "Eu disse aos demais: 'Todos vocês leram a minha explicação sobre qual é o tema tratado em *The Wall*'", o baixista falou ao escritor Chris Salewicz. "São três anos desde que fizemos nosso último show em estádio, e eu disse que não tornaríamos a fazer. *The Wall* foi inteiramente montado em

cima do quão terrível aquilo era e como eu não sentia que a banda, o público ou qualquer um extraía alguma coisa da experiência que fosse válida. Foi por isso que tínhamos produzido aquele show direcionado para arenas. E por isso não aceitei."

Ao considerar a pressão financeira da situação da Norton Warburg, a decisão de Waters de recusar o dinheiro parecia extraordinária. O resto da banda discordava e, de imediato, abordou Andy Bown para ver se ele poderia substituir Waters. "Eu disse que sim na hora. Fiquei encantado", disse Bown.

Mas a banda recuou. "No final, eles deram para trás", conta Waters. "Não tiveram coragem de seguir em frente com aquilo."

De volta à Inglaterra no final de abril (seu ano de exílio fiscal agora estava acabado), ensaios começaram nos estúdios cinematográficos de Shepperton para as seis noites no Earls Court. Trinta das pinturas originais de Gerald Scarfe para *The Wall* foram exibidas no *lobby* da casa e dez foram vendidas imediatamente. No palco, Gilmour cortou o cabelo, deixando-o na moda, enquanto Waters colocou sua camiseta esporte número 1 e censurou Alan Jones, da *Melody Maker*, por ser "um merda estúpido" (Jones não tinha gostado de *The Wall*).

O tom de censura de Waters foi empregado para alguns anúncios que fazia das canções no palco: "Esta é para todos vocês que são fãs de discoteca", ele declarou antes de "Run Like Hell". "Como se dissesse: 'O que estamos fazendo é arte de qualidade. Agora tomem isso, seus camponeses'", resmunga Nick Kent, que criticou abertamente os show do Earls Court na *New Musical Express*, sugerindo que o grupo deveria oferecer ao público a devolução do dinheiro dos ingressos.

Embora a saída de Richard Wright ainda fosse mantida em segredo, Waters foi direto em uma rara entrevista a *Newsweek*: "Temos fingido que somos bons camaradas, mas isso já não é verdade há sete anos. Eu tomo as decisões. Fingimos que era uma

democracia por bastante tempo, mas este álbum foi minha grande ascensão".

Visitantes com acesso aos bastidores ficavam com frequência surpresos pela subestimada normalidade dos membros da banda, apesar do peso da performance melodramática encenada no palco todas as noites. Um visitante do Earls Court foi surpreendido pela visão de David Gilmour comendo sushi e brincando com um cubo mágico durante o intervalo, completamente imperturbável com o fato de que em poucos minutos estaria no topo do muro fazendo um solo de guitarra para vinte mil fãs: "David *não* se apavora."

O colega de Cambridge Nigel Lesmoir-Gordon foi aos bastidores nos mesmos shows, mas ofereceu um veredicto mais sombrio: "Todos eles tinham *trailers* separados. Eu disse a Dave que a música estava alta demais e ele me falou que eu deveria tomar mais drogas. Álcool e cocaína, presumo".

Em julho, a banda tomou caminhos separados e seguiu assim pelo resto do ano. A Norton Warburg finalmente estourou e seu fundador, Andrew Warburg fugiu para a Espanha. Ele voltou um ano depois e acabou ficando três anos na prisão por fraude e contabilidade falsa. Além de arruinar astros do rock ricos, vazou que as atividades de Warburg também resultaram em perdas consideráveis para gente comum e atos prejudiciais para investidores da classe média.

David e Ginger tiveram outra filha, Clare, e logo teriam um novo lar para substituir a fazenda em Essex. A Hookend Manor, em Oxfordshire, foi outrora um monastério de Tudor no século XIV e pertencera a Alvin Lee, guitarrista do Ten Years After. Lee tinha construído seu próprio estúdio na propriedade e instalado camas de água em todos os onze quartos. A propriedade era supostamente assombrada, e Lee decidiu vendê-la quando percebeu que não precisava de um lugar com tantos cômodos; uma decisão tomada

após ele descobrir que um colega estava morando lá sem que ele sequer soubesse.

"Alvin nunca abria as cortinas de seu estúdio. Ele era como um vampiro", recorda-se Emo, que se mudou para lá com Gilmour. "Encontramos um esconderijo secreto no chão. Nós o abrimos e lá havia haxixe e erva. Infelizmente, nenhuma cocaína."

Nick Mason e James Gunthrie davam os toques finais no primeiro disco solo do baterista, *Nick Mason's Fictitious Sports*, sido gravado no final das sessões de *The Wall*, mas o álbum não seria lançado até maio de 1981. Era uma coleção de músicas escritas pela recém-descoberta de Mason, a vocalista de jazz Carla Bley, com contribuições do marido dela, o trombeteiro Michael Mantler, e do antigo colega Robert Wyatt. A canção mais intrigante do disco era "Hot River", que Mason disse conter todos os seus "clichês favoritos do Pink Floyd nos últimos catorze anos". Contudo, ninguém se surpreendeu quando o álbum não chegou às paradas. Em novembro, a EMI lançou *A Collection of Great Dance Songs*, a primeira coletânea do Pink Floyd desde *Relics*, de 1971, que cobria material do *Meddle* em diante. Roger Waters, totalmente desinteressado pelo projeto, permitiu que Storm Thorgerson projetasse a capa.

Waters estava preocupado com outros assuntos. O terceiro estágio da campanha de *The Wall* era um filme. Planos para isso já estavam em andamento quando o Floyd se reuniu para tocar os últimos shows logo após o Ano-Novo: oito noites no Westfalenhalle, em Dortmund, Alemanha, e mais seis no Earls Court.

"Quando assisti ao show em Los Angeles, fiquei pensando como poderia transformar aquilo em um filme", diz Barbet Schroeder, "e, eventualmente, percebi que não poderia." Nem todos pensaram da mesma forma, contudo. Alan Parker era um cineasta inglês de 36 anos de idade, cujo currículo incluía *Bugsy Malone*, *Fame* e seu sucesso de 1978, *O expresso da meia-noite*, um drama selvagem ambientado em uma prisão turca, que recebeu diversas indicações

para o Oscar. Parker conversou com a EMI sobre a possibilidade de fazer o filme de *The wall*. Ele e seu diretor de fotografia, Michael Seresin, voaram para Dortmund para assistir a um dos shows ao vivo. Parker ficou de queixo caído com o que viu. “Visto do arcaico e lento processo de filmagem, de observar *tudo* – cada grua, cada luz, cada interpretação – funcionar na hora certa foi maravilhosamente impressionante.”

Waters pretendia que o filme *The wall* fosse uma combinação de show ao vivo com cenas animadas adicionais. A EMI estava relutante em se comprometer, entretanto, a MGM concordou em financiar o projeto, para alívio da banda, que já havia investido um pouco na pré-produção. Parker estava completando seu último filme, *A chama que não se apaga*, e sugeriu que Michael Seresin codirigisse junto com Gerald Scarfe. A dupla preparou-se para filmar cinco das seis noites finais no Earls Court, o que acabou sendo um desastre. A banda foi incapaz de cumprir qualquer aspecto do roteiro, tão meticulosamente preciso, que satisfizesse a filmagem. Ao contrário, lembra-se Gerald Scarfe: “Todas as vezes que ligava minhas luzes, os fãs começavam a gritar que eu estava estragando o show”. Nada dessa filmagem entrou no longa-metragem acabado e, até hoje, nada foi disponibilizado para o público. Com o plano original de Waters arruinado, Parker concordou em se comprometer como diretor e começou a tomar um rumo radicalmente diferente para o projeto: nenhuma filmagem ao vivo, nenhum diálogo de fato, a história seria mostrada por atores e sequências animadas, com a música do Floyd do disco *The Wall* conduzindo a narrativa.

No *storybook* original de Gerald Scarfe, com dois personagens principais, a versão animada era conhecida como Pink, enquanto a humana era chamada de Roger. Entretanto, conforme Parker logo descobriria após alguns testes de tela, Waters não tinha nascido para atuar. Parker lembrou-se de ter ficado impressionado com vídeos de Bob Geldof, o sincero vocalista da banda de rock irlandesa Boomtown Rats. Apesar de ter emplacado alguns *hits*, já

fazia seis meses desde que a banda chegara ao Top 10, e seu guitarrista tinha acabado de sair. Pelo menos uma década mais jovem do que todos no Pink Floyd e um produto da revolução punk, Geldof desdenhava de tudo o que o Floyd fizera desde os dias de Syd Barrett.

Mesmo tendo chamado a história de *The Wall* de “besteira”, ele se sentiu seduzido pela oportunidade de atuar em um filme grande e receber um pagamento substancial. Com Michael Seresin substituído pelo produtor Alan Marshall, e com Alan Parker a bordo como diretor, Gerald Scarfe se viu jogado para escanteio. Sua função seria agora de “*designer*”.

“Alan conseguia muito dinheiro em Hollywood por causa de sua influência”, diz Scarfe. “Se ele dirigisse, eles investiriam o dinheiro; mas não o fariam se fosse eu o diretor. Eu era um desconhecido. Fiquei de lado e me senti aliviado, pois já tinha trabalho suficiente com as sequências animadas.”

Recordar-se do processo de produção do filme iria gerar algumas reações dramáticas da parte de vários envolvidos. Roger Waters diria a *Rolling Stone*: Foi o “mais enervante e neurótico período da minha vida, possivelmente com exceção do meu divórcio” (por coincidência, Waters começaria a fazer terapia no mesmo ano). Alan Parker diria que a experiência lhe parecera algo “como descer as cataratas Vitória em um barril”. Gerald Scarfe se lembra de estar guiando o carro a caminho dos estúdios Pinewood, às nove da manhã, com uma garrafa de Jack Daniels no banco do passageiro ao seu lado. “Eu não sou de beber”, ele justifica, “mas tinha que tomar um trago antes de ir para lá.” Ele explica a situação, lembrando-se de um comentário que alguém lhe fez: “Bem, o que você esperava ao colocar três megalomaníacos juntos em uma mesma sala?”.

Parker, mostrando previdência considerável, persuadiu Waters a tirar seis semanas de férias durante as filmagens. Com um dos megalomaníacos fora da jogada, ele começou um frenético

cronograma de seis dias de filmagens. Atores britânicos, incluindo Bob Hoskins, como empresário de Pink, e Joanne Whalley, no papel de uma *groupie*, se juntaram a Bob Geldof, o protagonista adulto, e ao jovem de 13 anos Kevin McKeon como o jovem Pink. Vinhetas do álbum e do show foram recriadas. Embora inicialmente cético, Geldof pareceu ser arrastado para o papel de um astro do rock perturbado, reconhecendo paralelos com suas próprias desventuras na indústria da música.

"Eu não vou perder meu tempo com Geldof, tentando explicar *The Wall* para ele", disse Waters. "Mas ele *entende*. Ele só não percebeu que entende."

A bravata de Geldof compensou sua falta de experiência como ator. Ele se recusou a parar de filmar após cortar a mão durante a cena da destruição do hotel; superou sua inabilidade de nadar para flutuar em uma piscina feita com sangue falso e chegou ao mais alto visual assombrado para uma cena na qual Pink raspa os pelos do corpo (algo que Syd Barrett fizera consigo mesmo em 1967).

Quando Pink se tornou um tirano político, Geldof teve medo de que ocorresse o mesmo consigo – trajando um uniforme militar, completado com o emblema dos martelos cruzados, ele presidiu uma cena filmada no New Horticultural Hall, em Londres, com a participação de um grupo de verdadeiros *skinheads*, recrutados do East End de Londres. Sequências posteriores de uma luta entre os *skins* e a polícia transformam-se em ação continuada com grande prazer após as câmeras terem parado de rodar. Entre as cenas de ação humana, Gerald Scarfe tinha organizado um grupo de cinquenta artistas para produzir em torno de quinze mil desenhos coloridos feitos à mão, dando vida aos personagens que tinham agraciado o álbum e o show ao vivo.

Quando Waters voltou de férias, não se sentiu lisonjeado pela licença artística que Parker tinha tirado com o que ele via como sendo seu filme. "Acho que ele temia que eu não o deixasse voltar,

mas eu estava tão paranoico quanto ele", disse Parker ao escritor Karl Dallas.

"O problema é que Roger e eu vivemos coisas juntos durante três anos", diz Gerald Scarfe. "Então, quando chegou a hora de filmar, Roger não queria abrir mão do controle. Assim, de um lado ficávamos Roger e eu, e do outro, Parker – e foi aí que a guerra começou."

Depois de um bate-boca, Parker ameaçou pular fora. "Foi quando meu relacionamento com Roger tornou-se impraticável", disse Gilmour. "Tivemos que persuadir Alan Parker a voltar porque tinha muito dinheiro investido e toda a companhia cinematográfica em Pinewood permaneceria fiel a Alan; afinal, ele é um cineasta e Roger, não. Então tive de ir até Roger e dizer: 'Dê a ele o que o contrato diz... Sinto muito, pois de outra forma vamos precisar ter uma reunião com os acionistas e diretores, e, neste caso, eu e Nick iremos votar por sua saída'. Não havia nada que ele pudesse fazer."

Waters podia ao menos se distrair com a trilha sonora do filme. Em parceria com James Guthrie, ele supervisionou a transferência da música das fitas master originais de *The Wall*. Novas sessões de "Bring the Boys Back Home", "Mother" e "Outside the Wall", entre outras, seriam gravadas. Tim Renwick entrou em uma das faixas, já que "David não se incomodou em refazê-la". Bob Geldof também gravou seus próprios vocais para uma versão de "In the Flesh", sob a supervisão de Gilmour. Uma nova canção foi feita para o filme, "When the Tigers Broke Free", que mostrava um *flashback* do pai de Pink na Segunda Guerra Mundial e o jovem garoto descobrindo alguns objetos pessoais de seu pai, incluindo uma carta de condolências para sua mãe, com o selo do rei George VII. A canção não havia sido incluída no disco, pois ela parecia ser muito autobiográfica. Foi lançada como um *single* em julho de 1982, para coincidir com a estreia do filme. Com Waters oferecendo mais um solilóquio sobre a morte de seu pai do que um vocal convencional, e com ausência total de qualquer solo de guitarra, a canção arranhou

o Top 40 na Inglaterra, mas desapareceu completamente nos Estados Unidos.

The wall estreou em maio no Leicester Square, em Londres, e arrecadou aproximadamente 50 mil libras de bilheteria na primeira semana. Posteriormente, David Gilmour consideraria o filme o "menos bem-sucedido dos três meios de contar aquela história particular". Alan Parker protestou afirmando que foi uma luta entre seu próprio interesse em montar ação cinematográfica e o desejo de Waters de "mergulhar em sua psique para descobrir suas verdades pessoais".

"Certa vez tive uma discussão muito quente com Alan Parker na qual ele me disse que o filme perfeito é constituído de cem minutos perfeitos", contou Waters. "Para mim, isso parece errado. Precisa haver muitos e muitos minutos imperfeitos para chegar a cem perfeitos. E essa foi a sensação que tive ao assistir o filme completo – que cada minuto estava tentando ser repleto de ação. Achei um pouco difícil de assisti-lo sentado. Fiquei meio entorpecido por ele."

Com a ausência de diálogos convencionais, *The wall* exigiu muito de seus criadores, atores e também do público. Bob Geldof atua bem, tendo carisma suficiente (sem mencionar um suprimento infinito de olhares assustadores) para compensar sua falta de falas apropriadas. Na busca de Alan Parker por ação cinematográfica, há também alguns momentos bastante poderosos. As cenas de abertura nas quais os soldados sob fogo são entrelaçados com fãs de rock entrando em uma arena é uma interpretação literal do ódio de Waters de tocar no que ele via como shows violentos em estádios. As cenas do lado de fora da arena nas quais os fãs são atacados pela polícia foram inspiradas diretamente nos eventos dos concertos do Pink Floyd em Los Angeles, em 1975. De forma similar, o filme traz momentos pungentes da própria infância de Roger Waters. Em uma das primeiras cenas, um jovem órfão Pink é visto seguindo o pai de outra criança em um parquinho infantil, e sendo posto de lado.

“Assim que aprendi a falar, perguntava onde estava meu pai”, disse Waters, em 2004. “Em 1946, todo mundo foi dispensado do serviço militar e, de repente, todos aqueles homens apareceram. Todos estavam apanhando seus filhos na escola, e eu fiquei extremamente agitado.”

Assim como anteriormente no disco e no show, as animações de Gerald Scarfe foram cruciais para o filme *The wall*, de forma que se torna impossível imaginá-lo sem elas. Há apenas quinze minutos de animações em toda a película, mas o espalhafatoso desfile de vermes malévolos, sangue, entranhas e flores copulando de Scarfe parecem dominantes. De forma ostensiva, a mesma dúvida permanece sobre o filme, como acerca do álbum: às vezes, é difícil simpatizar ou se importar com o personagem central Pink, com sua autopiedade, pretensões, narcisismo...

É tentador imaginar que ao menos alguns membros da banda se sentiam do mesmo modo. Quando o filme estreou em Nova York, Nick Mason pediu desculpas por não comparecer, dizendo que ele simplesmente não conseguia encarar tudo aquilo de novo. A ausência de Richard Wright foi justificada com uma frase festeira: “Rick está de férias”. Mas no verão eles não conseguiam mais manter o fingimento, e a banda tornou públicas as notícias de sua saída. Mesmo nos dias de hoje, até o criador de *The wall* tem pouca empatia com o monstro que gerou. “O único desapontamento que tenho – e isso é minha culpa – é que eu tive a chance de introduzir meu senso de humor na peça. E falhei redondamente em fazê-lo. Ela é extremamente severa.”

Na época, a vida no Pink Floyd estava prestes a se tornar ainda mais severa.

1 “Os assustados” (N. T.)

CAPÍTULO NOVE TIRANOS E REIS INCURÁVEIS

> “Quando você faz parte de um grupo pop por quinze anos, as coisas que o faziam rir no começo podem irritá-lo mais tarde.”
>
> **David Gilmour**

Em maio de 1982, o submarino britânico HMS *Conqueror* torpedeou o cruzador argentino *General Belgrano,* matando 368 homens a bordo. O afundamento foi o último ato de agressão da Guerra das Malvinas, um conflito que tinha começado um mês antes quando forças argentinas tentaram reconquistar as ilhas ao sul do Oceano Atlântico. A Argentina e o Reino Unido acreditavam que as ilhas fossem seu território, mas foi a Inglaterra que tinha declarado soberania desde o século XIX.

Para uma geração que havia crescido na Inglaterra após a Segunda Guerra Mundial e a Guerra da Coreia, o conflito nas Malvinas seria o primeiro gosto de ação militar. Confusão sobre o verdadeiro paradeiro e intenções do cruzador e desinformação política entre o exército inglês e o gabinete do ministério levantariam controvérsia. Mas para o governo conservador da época, sob o comando da primeira-ministra Margaret Thatcher, havia capital político a ser estabelecido; uma força de pilhagem estrangeira tinha invadido dependências britânicas e a retaliação tinha que ser rápida e decisiva.

Para Roger Waters, um compositor instruído pela sombra da guerra em sua própria vida, esse último conflito era algo mais a ser utilizado. Quando o Pink Floyd começou a trabalhar em um álbum que sucederia *The Wall*, em julho de 1982, a guerra no Atlântico predominava em sua mente. A fútil perda de vidas de ambos os

lados era um fator, mas também havia a crença de que o conflito era manipulado como um potencial angariador de votos em um país entupido de orgulho nacionalista.

“Eu não sou pacifista”, disse Waters. “Acho que existem guerras que precisam ser travadas, infelizmente. Contudo, o conflito das Malvinas não foi uma delas.”

A morte do Pink Floyd Versão II não veio com um tiro ou um lamento, mas com um tipo de ganido. *The Final Cut*, o último disco do Pink Floyd a trazer Roger Waters e David Gilmour, é, como o guitarrista pontuou na época, “o bebê de Roger”. Isso significava que Gilmour havia sido deixado de lado e feito os vocais principais em apenas uma canção. Roger fez o restante do álbum com aquele uivo do coração, histérico, afetado e, ocasionalmente, estrangulado. Seria impossível imaginar as canções sendo feitas por alguma outra pessoa.

Os créditos finais pelo filme *The wall* prometiam que a trilha sonora estava disponível agora. Após regravar algumas canções do original para o longa, a banda planejou juntar material o suficiente para outro disco inteiro, *Spare Bricks*. Quando o conflito nas Malvinas começou, Waters ficou distraído e começou a escrever uma composição que seria intitulada “Requiem for a Post-War Dream”. De forma inevitável, esse novo trabalho seria dedicado ao seu pai, Eric Fletcher Waters. *Spare Bricks* foi esquecido imediatamente.

“*The Final Cut* era sobre como, com a introdução do estado de bem-estar social, sentíamos que estávamos seguindo em direção a algo que se assemelhava a um país liberal, onde todos tomaríamos conta uns dos outros”, explicou Waters. “Vi tudo aquilo ser esculpido, mas era quase um retorno a uma sociedade dickensiana sob o comando de Margart Thatcher. Senti na época, como sinto agora, que o governo inglês deveria ter buscado vias diplomáticas,

em vez de decidir no calor do momento que sua força-tarefa fosse enviada ao Atlântico."

Por mais que sua opinião fosse de esquerda na privacidade, David Gilmour estava menos enamorado pela causa da politização aberta de Waters. Com desgastes inevitáveis, os dois bateram cabeça no momento em que Waters propôs o álbum.

"Havia todo tipo de discussão sobre assuntos políticos, e eu não partilhava das visões dele", explicou Gilmour em 2000. "Mas nunca, jamais, quis ficar no caminho dele de expressar a história de *The Final Cut*. Eu só não achava que isso cabia à música."

O problema de Gilmour era o "rescaldo": quatro canções que constituíam o novo ciclo de músicas – "Your Possible Pasts", "One of the Few", "The Final Cut" e "The Hero's Return" – eram esboços de *The Wall* que haviam sido destinados para o álbum *Spare Bricks*. Embora a banda tivesse reciclado com frequência coisas de sua "biblioteca de lixos" no passado, Gilmour foi firme ao dizer que, aquelas músicas em particular, não eram boas o bastante. Waters parecia, novamente, estar operando em um modo de política fechada no que se tratava de compor para o Floyd. Mas ele tinha suas razões.

"Dave queria que eu esperasse até que ele tivesse escrito mais material", disse o baixista. "Mas como ele tinha escrito só três músicas nos últimos cinco anos, eu não conseguia visualizar quando isso aconteceria." Desde então, Gilmour admitiu algo do gênero. "Decerto sou culpado por ter sido preguiçoso às vezes, e pode ter havido momentos em que Roger tenha dito 'bem, o que você trouxe?', e eu ficava enrolando, 'bom, não tenho nada ainda', ou dizia que precisava de um pouco mais de tempo para colocar as ideias na fita. Há elementos de toda essa porcaria que, anos depois, você olha para trás e diz: 'Bom, ele tinha certa razão'. Mas Roger não estava certo em querer colocar algumas faixas de rescaldo em *The Final Cut*. Eu lhe disse: 'Se essas músicas não foram boas o

bastante para *The Wall*, o que o faz pensar que elas são boas agora?'."

Como Bob Ezrin recordou-se das sessões de *The Wall*, "David estava um pouco mais taciturno na época; ele sorria bastante e raramente se tornava competitivo, mas, quando o fazia, era inflexível".

Infelizmente, Ezrin, o grande mediador, não estava disponível para ajudar. Ainda banido para a Sibéria pessoal do Pink Floyd, após revelar acidentalmente informações sobre o show de *The Wall*, ele parecia ocupado produzindo novos trabalhos para seus antigos parceiros, Alice Cooper e Kiss. Mas Michael Kamen, que ajudara a orquestrar parte da trilha de *The Wall*, foi trazido a bordo. Kamen, James Guthrie e Waters, naturalmente, partilhariam os créditos finais de produtores; a ausência do nome de Gilmour resultaria em uma discordância posterior durante as últimas sessões do álbum.

Os créditos dos músicos em *The Final Cut* parecem uma sessão de 1982 de "*Quem é Quem*" para instrumentistas. Na falta de Richard Wright, o pianista clássico Kamen assumiu, além de tocar harmônio e conduzir a National Philharmonic Orchestra. Andy Bown, o membro substituto em *The Wall* e agora vizinho de Waters na East Sheen, foi contratado para tocar o órgão Hammond. Nick Mason viu seu papel ser dividido com a chegada do percussionista de Elton John, Ray Cooper e, quando Mason não conseguiu dominar o andamento necessário para a canção "Two Suns in the Sunset", Andy Newmark o substituiu, tendo recém-gravado o álbum do Roxy Music, *Avalon*. O veterano agregado do Floyd, Dick Parry, foi substituído pelo saxofonista Raphael Ravenscroft, que anteriormente pôde ser ouvido no *single* de 1978 de Gerry Rafferty, "Baker Street". Para uma banda outrora tão insular e autopreservada, esta era uma maneira muito diferente de trabalhar. De forma similar, em vez de se trancarem em seu próprio Britannia Row, o trabalho foi levado para não menos que oito estúdios, incluindo o Mayfair, em Primrose Hill, o estúdio de Gilmour na

Hookend Manor e a “Sala de Bilhar” na nova casa de Waters, em East Sheen, onde o baixista tinha instalado uma mesa com 24 canais ao lado da mesa verde obrigatória. Waters era, para todos os efeitos, um formidável jogador de snooker. “Roger dava a você dez ou quinze pontos de vantagem e *ainda* assim vencia”, explica Andy Bown. “Em um jogo, cheguei a pensar que ele ia colocar uma venda nos olhos para me dar alguma chance.”

Inicialmente, Gilmour e Waters trabalharam juntos no estúdio. O baixista se recordaria depois que a dupla se entretinha com *Donkey Kong*, o então recém-lançado jogo de computador da Nintendo, quando não estava gravando. Mas, com o passar do tempo, a tensão se instaurou e os dois optaram por trabalhar separadamente.

“James (Guthrie) e eu literalmente ficamos com um de cada lado, disse Andy Jackson, coengenheiro de *The Final Cut*. “Eu tendia a ir com Roger e trabalhar os vocais com ele, enquanto James ficou com Gilmour e trabalhou nas guitarras. Ocasionalmente, nós nos encontrávamos e juntávamos o que havia sido feito.” Embora Jackson afirme que aquela era uma forma particularmente incomum de trabalhar, ela também trazia seus benefícios. “Quando Dave e Roger estavam juntos no estúdio era definitivamente congelante.”

Andy Bown, tecladista do Status Quo desde 1973, tem uma visão um pouco diferente. “Havia muito atrito. Mas as diferenças entre o Pink Floyd e qualquer outra banda com a qual trabalhei é que eles são cavalheiros. Ninguém de fora poderia dizer que havia atritos. O Pink Floyd foi a única banda que encontrei que sabia como se comportar apropriadamente.”

Entretanto, até mesmo o quieto e sorridente Gilmour não poderia manter a cordialidade para sempre, conforme ia sendo cada vez mais excluído do projeto. “Perdi a calma mais de uma vez. Não houve agressão física, mas chegou bem perto em algumas ocasiões.”

Até mesmo os novos colaboradores de Waters sentiram a tensão. O material de Michael Kamen em *The Wall* tinha sido feito em Nova

York, longe da banda. Quando ele finalmente foi trabalhar com eles cara a cara, sabiamente escolheu manter distância das disputas internas da banda. Mas mesmo sua discrição profissional foi desafiada durante uma sessão particularmente brutal, na sala de bilhar. Waters nunca achou fácil cantar, mas naquele dia estava tendo problemas especificamente com uma tonalidade. Kamen sentou-se pacientemente na técnica e começou a escrever em um pedaço de papel. Waters perdeu a paciência após um tempo, tirou os fones de ouvido e exigiu saber o que Kamen escrevia. Cansado do tortuoso vocal, o pianista começou a achar que era algum tipo de punição por algo que havia feito em uma vida passada. Traumatizado, ele começou a escrever “eu não devo transar com ovelhas” repetidas vezes no papel.

O envolvimento do homem da cozinha, Nick Mason, no álbum foi, em suas próprias palavras, “mínimo”. A paixão da banda por tecnologias ultramodernas tinha sido satisfeita pela primeira vez com a versão quadrifônica de *Dark Side of the Moon*. A mania do som em *quad* jamais chegou a pegar, e conjuntos hi-fi não costumavam lhe fazer justiça de fato. Para *The Final Cut*, o grupo recebeu a promessa de um “holofônico” ou *total sound*, criado por um cientista italiano. Esse processo funcionava em toca-fitas estéreo, mas quando tocado em fones de ouvido podia efetivamente “mover” o som ao seu redor, para dar a impressão de que estava sendo escutado de cima, ao lado ou detrás da cabeça do ouvinte.

Fanático por efeitos especiais, Waters confiou a Nick Mason a supervisão da gravação de vários efeitos sonoros holofônicos para o álbum. Mason ficou ocupado gravando o som de aviões de guerra na base da RAF, em Warwickshire, e pneus de carro cantando na escola de direção da polícia. Contudo, longe de suas tarefas musicais, ele também estava livre para curtir sua paixão por automobilismo. Na hora em que ele voltou para as sessões finais, o relacionamento entre Waters e Gilmour havia se rompido por completo.

“Às vezes, quando dirigia de volta para casa após as gravações no estúdio, eu gritava e xingava, embora estivesse sozinho no carro”, admitiu Gilmour. “Isso foi culpa do Roger. Ele não queria minha música, não queria minhas ideias. Chegou um ponto em que eu tive que dizer: ‘Se você precisar de um guitarrista, me telefone e eu vejo o que posso fazer’.”

O desfecho da discussão final foi o nome de Gilmour como produtor ter sido removido dos créditos, embora fosse acordado que ele ainda seria pago.

“As atitudes e crenças de Dave eram muito diferentes das minhas, e muita mesquinhez se desenvolveu”, explicou Waters. “Mas se você quiser estar em uma banda e fazer dinheiro, e quiser ser um *superstar*, precisa ter músicas. Gilmour não gostava da política do *The Final Cut*. Ele não gostava dos ataques a Margaret Thatcher. Mas ele precisava se comprometer porque não tinha canções de sua autoria. Nenhuma. Tudo ficou muito sórdido.”

Apesar de toda a sua tenacidade e disposição de lutar até a morte, mesmo Waters sentia a tensão. “Eu estava em um estado bastante desolador. Havia muito conflito em minha vida profissional. Quando chegamos a um quarto do caminho na produção de *The Final Cut*, eu já sabia que jamais faria outro disco com Dave Gilmour e Nick Mason.” O baterista, durante tanto tempo o aliado mais próximo de Waters no Pink Floyd, também se viu pender para os argumentos musicais de Gilmour.

As forças argentinas se renderam nas Malvinas em junho de 1982, ocasião em que ambos os lados contabilizaram mil mortes. Em dezembro de 1982, Gilmour e Mason foram forçados a consentir com os desejos de Waters e efetivamente renunciar a qualquer controle que pudessem ter tido sobre *The Final Cut*. A verdade é que Waters chegou a dar a entender que lançaria o trabalho como um disco solo seu, mas, como a banda tinha um contrato com a EMI para mais um álbum do Pink Floyd, é improvável que a gravadora tivesse permitido.

Embora o processo de criação do disco tenha sido claramente uma experiência atormentadora, *The Final Cut* tem sofrido muito por causa de associações malfeitas. Hoje a história o vê tão ligado à dispersão do Pink Floyd que se tornou difícil dissociá-lo musicalmente. Os vocais dominantes de Roger Waters garantem que não é um álbum de introdução para os curiosos. Entretanto, seus uivos enlouquecidos – e, sim, estrangulados –, se encaixam na maior parte do material. “Muito da irritação foi colocada para fora no vocal, o que, olhando para trás, foi mesmo bastante torturante”, ele admite.

Decerto ele se mostra definitivamente comprometido com suas letras pessoais: criticando a decisão da primeira-ministra Thatcher em “The Post-War Dream” (*Oh, Maggie, Maggie what have we done?...*)[1] e culpando-a pelo afundamento do *General Belgrano* em “Get Your Filthy Hands Off My Desert”. A elucubrativa “Southampton Dock”, um lamento sobre o retorno dos heróis de guerra e aqueles que seguiram em frente para enfrentar a morte, novamente toca na história do pai ausente de Waters, desaparecido em ação. Em “Your Possible Pasts” e “Two Suns in the Sunset”, a voz de Waters tem até um pouco de Bob Dylan durante seu período mais grasnado, no final dos anos 1970. Com seu o profissionalismo estoico, Gilmour também poderia ter cantado essas canções com tanta convicção. Contudo, por mais que ele tenha sido deixado de lado, seus solos de guitarra em “Your Possible Pasts” e “The Fletcher Memorial Home” são praticamente equivalentes a qualquer coisa feita em *The Wall*.

Apesar do desespero universal de Waters quanto ao estado da Grã-Bretanha, *The Final Cut* ainda trazia o tradicional final feliz do Pink Floyd. O tema sobre como impedir o Armagedom nuclear em “Two Suns in the Sunset” encontra Waters ponderando suas decisões nos últimos minutos de vida de seu personagem. “Ela diz: ‘Não tenha medo de viver sua vida’”, Waters disse à escritora Carol

Clerk. “Não tenha medo de assumir riscos. Não tenho medo de assumir o risco de tocar as pessoas ou de estar vulnerável.”

Lançado em março de 1983 na Inglaterra, *The Final Cut* apareceu com uma capa projetada por Waters, com fotografias tiradas pelo seu cunhado, Willie Christie. O detalhe, na frente, de várias medalhas por serviços na Segunda Guerra Mundial, incluindo a distinta Flying Cross, foi bem mais sutil que uma fotografia da contracapa de um soldado segurando uma lata de filme debaixo do braço, com uma faca enfiada nas costas. *The Final Cut* deu ao Pink Floyd outro álbum número 1, embora isso esteja claramente ligado mais à popularidade de *The Wall* do que ao apelo comercial do material. Nos Estados Unidos, ele chegou a um expressivo sexto lugar.

Os sons de abertura retirados de diversos noticiários britânicos, incluindo um discutindo as Malvinas, dão ao disco inteiro um identificável sabor inglês, que muito desconcertou o público americano, perplexo ao escutar notícias de guerras ocorridas em partes do mundo que eles nunca ouviram falar. “Not Now John”, a única canção em que David Gilmour faz os vocais principais, foi lançada como *single* na Inglaterra e nos Estados Unidos, após Steve O’Rourke persuadir a banda, dizendo que as rádios americanas estavam ansiosas para tocá-la. Uma das poucas faixas do álbum *uptempo*,[2] ela teve sua linha vocal do refrão *fuck all that* substituída por *stuff all that*. A voz grave de Gilmour e sua guitarra tempestuosa davam pistas falsas. Uma canção sobre a mentalidade não questionadora do extremo nacionalismo britânico, “Not Now John” ainda era um número cínico e brutal.

Para os ouvintes ingleses, também parecia haver algo espinhoso e esnobe em suas linhas finais, com a frase *Where’s the bar?* repetida em francês, italiano, grego, espanhol e, finalmente, inglês: *Oi, where’s the fucking bar?*. A canção entrou para o Top 30 na Inglaterra, mas fracassou nos Estados Unidos. A reação crítica ia da brusca avaliação da *Melody Maker* de que *The Final Cut* era “um

marco na história do horror" à crença da *Rolling Stone* de que era "a obra-prima da arte do rock". Na *NME*, Richard Cook afirmou que as composições de Waters foram "explodidas para o inferno, como os pequenos e amaldiçoados soldadinhos que assombram sua mente".

Waters deu um depoimento a Karl Dallas, no qual ele admite que "a comunicação na banda não está muito boa", embora insista que seus comentários em uma entrevista anterior não sugerem "o fim da banda, o que seria *nonsense*", somente que agora ele estava brincando com a ideia de lançar um álbum solo.

David Gilmour manteve sua discrição em uma entrevista do mesmo ano. "Tivemos uma discussão sobre os créditos de produção, porque minhas ideias sobre produção não batiam com as de Roger (...). [*The Final Cut*] é muito bom, mas pessoalmente não é como eu veria um próximo disco do Pink Floyd", ele explicou com cuidado.

Nos anos vindouros, Gilmour tenderia a classificar o álbum cada vez mais baixo, dando uma resposta padrão de que só há três boas canções no disco, "'The Fletcher Memorial Home', 'The Final Cut' e, *humm*, não consigo me lembrar agora... mas tem duas delas, de qualquer modo".

Por mais que seja desprezado por parte do público e pela própria banda hoje (até mesmo Waters admitiria depois que "nem tudo pode ser uma porra de uma obra-prima"), *The Final Cut* não permite que o Pink Floyd seja acusado de complacência. Os trabalhos musicais de muitos dos seus contemporâneos dos anos 1960 e 1970 mostram a dificuldade que vários de seus pares tiveram de permanecer relevante na nova década. O álbum dos Rolling Stones, *Dirty Work*, viu a sitiada parceria Jagger/Richards chegar ao seu ponto mais baixo, e o lançamento de *It's Hard,* do The Who, mostrou que mesmo Pete Townshend, sua antiga marca incendiária, estava ficando sem gás. Em tal companhia sem brilho, *The Final Cut*, por mais arrastado que fosse, soava como se o Pink Floyd ainda não desse a mínima para *coisa alguma*.

Sem uma turnê ou qualquer campanha promocional para dar apoio ao álbum, a banda parecia ter caído no limbo profissional em 1983. Enquanto isso, seu antigo *frontman*, Syd Barrett, havia saído de Londres e voltado a Cambridge, com gastos excessivos que o deixaram sem dinheiro e uma dieta terrível que lhe rendeu úlceras estomacais. Sua antiga empresa de gestão, a Blackhill, estava tomando conta agora de Ian Dury e The Clash quando um fantasma do passado reapareceu em seu escritório.

"Acho que ele queria que nós assinássemos uns formulários de passaporte", lembra-se Peter Jenner. "Ele mal conseguia falar e parecia um leão de chácara. Tinha ganhado muito peso e estava vestindo um casaco que parecia mais uma barraca. Ficamos pensando: 'Quem é esse cara?'. Um sussurro correu pelo escritório, 'Oh, meu Deus. É Syd!'."

Àquela altura, a mãe de Barrett havia vendido a casa em Hills Road e se mudado com o filho para St. Margaret's Square, nas proximidades. Barrett concordou em fazer uma operação para aliviar seus problemas estomacais. De acordo com a biografia superlativa de Tim Willis, *Madcap*, a mãe de Roger Waters, Mary, o ajudou a encontrar um serviço como jardineiro, mas não durou muito. Em 1982, enquanto sua antiga banda lançava seu desafiador novo álbum, Barrett voltou para Londres e para sua antiga toca, a Chelsea Cloisters. Em poucas semanas, ele se foi novamente. De acordo com o mito, Barrett teria retornado a Cambridge *caminhando*. "Não estou certo se ele realmente voltou *andando*", diz seu antigo amigo David Gale, "mas essa é a história."

Dois jornalistas de uma revista francesa, a *Actuel*, rastrearam Barrett até Cambridge, levando-lhe uma sacola cheia de roupas sujas que ele havia deixado para trás na Chelsea Cloisters. Barrett atendeu a porta educadamente, oferecendo-se para lhes pagar pelas roupas. À pergunta se tocava guitarra quando vivia em Londres, ele respondeu: "Não, eu assistia à televisão. Isso é tudo".

Ele permitiu que a dupla tirasse uma foto antes de voltar para dentro da casa.

Antigos amigos topavam com ele de tempos em tempos, mas não encontravam o mesmo Syd que conheceram antes. Sue Kingsford dirigia para a casa de seus pais nas cercanias de Cambridge quando viu Barrett em pé na margem da estrada, com os olhos parados, como se estivesse tentando pegar carona. “Então, paramos o carro e dissemos para ele subir”, diz Sue. “Perguntamos para onde ele estava indo. ‘Não estou indo para lugar algum’, foi sua resposta. Nós o levamos a um *pub*, o Tickell Arms. Ele tomou uma garrafa de Guinness, mas não disse uma única palavra. No final, eu falei: ‘Foi ótimo encontrá-lo, Syd. Tenho que ir para casa agora’. Ele respondeu: ‘Sim, ótimo vê-la também. E o levamos de volta para Cambridge.”

Em entrevistas, Roger Waters diria com frequência que Syd sofria de esquizofrenia, embora sua família jamais tenha confirmado isso. “Acho que Syd foi terrivelmente azarado com uma viagem”, sugere Libby Gausden. “A mãe de Syd, Win, sempre achou que alguém havia colocado algo em sua bebida. Acho que ela não sabia nada sobre drogas.”

Durante a primeira metade da década de 1980, ele passou voluntariamente um período no hospital psiquiátrico Fulbourn. “Aquilo foi terrivelmente irônico”, diz Libby Gausden. “Syd adorava aquela área e nós costumávamos nos sentar e ficar olhando para o hospital”. Também teria passado uma temporada no Greenwoods Therapeutic Community, próximo a Billericay, em Essex. Mais uma vez, contudo, dizem que ele acabou voltando para Cambridge.

“Recebíamos relatos sobre Syd o tempo todo”, diz Storm Thorgerson. “Ele parecia muito bem protegido por sua família e acho que o Pink Floyd estava lhe dando apoio financeiro. Mas não acho que estivesse feliz. Acho que ele gostaria que tudo fosse melhor.”

Com o futuro do Pink Floyd incerto, David Gilmour parecia determinado a se manter ocupado. Os Gilmour agora tinham uma nova adição à família, uma terceira filha, Sara. O guitarrista também passou seu tempo fazendo demos de música em seu estúdio caseiro e cantando os *backing vocals* do novo álbum brilhantemente bizarro de Kate Bush, *The Dreaming*.

Para o segundo disco solo de Gilmour, em 1984, ele juntou um time classe A de músicos de estúdio, incluindo o baterista Jeff Porcaro e o baixista Pino Palladino. Quando as sessões começaram no Pathé-Marconi Studios, em Paris, Gilmour também já tinha chamado a cavalaria.

"David havia se jogado em maior profundidade e decidiu que precisava de alguma ajuda, então me telefonou", explica Bob Ezrin, que foi rapidamente recrutado para coproduzir o álbum. "Acho que David sentiu-se livre ao fazer algo fora do Pink Floyd e se divertiu muito durante as gravações daquele disco." A lembrança mais duradoura de Ezrin sobre a criação daquele disco é a de Gilmour passeando vertiginosamente em torno de Champs-Elysées em seu novo Porsche 928. "Ele tinha um carro com direção à direita em um país com sistema de trânsito à esquerda, então eu estava sentado no assento onde o motorista deveria estar. Aterrorizante."

About Face foi lançado em março de 1984. Gilmour assinou contrato para fazer uma divertida campanha de lançamento, diferente de qualquer outra já feita com o Pink Floyd. O primeiro *single* do álbum, "Blue Light", era uma canção pop *funky*, que se igualava ao estilo de metais do Earth, Wind and Fire, com o *riff* de guitarra parecido ao da música do The Eagles, "Life in the Fast Lane". Ciente do quanto era importante que astros do rock fizessem vídeos agora, Storm Thorgerson dirigiu um videoclipe em que um Gilmour bem arrumado e de cabelos cortados toca guitarra junto com uma trupe de dançarinas antes de cair de joelhos em um heliporto – completado com um helicóptero – para tocar o solo final da música.

O resto do álbum era mais convincente. Pete Townshend contribuiu com letras para a romântica “Love on the Air” e a escabrosa “All Lovers are Deranged”, enquanto Gilmour forçou a si próprio a sair de sua zona de conforto ao escrever sobre seus sentimentos; expressando raiva e confusão ante a morte de John Lennon (“Murder”), sua oposição em ter mísseis americanos Pershing em solo britânico (“Cruise”), e até mesmo sua problemática relação com Roger Waters (“You Know I’m Right”). “No começo, não era sobre isso”, ele disse, “mas quando escrevi o primeiro verso, todas as pessoas assumiram que era sobre isso, e o tema coloriu o resto da escrita.” Se as palavras ainda eram o calcanhar de Aquiles de Gilmour, havia o suficiente da assinatura de sua vociferante guitarra e vocais ingleses para mascarar qualquer deficiência nas letras.

Hoje em dia, o uso que o álbum fez de tecnologia de ponta e celebrados músicos de estúdio o rotula como um típico disco solo dos anos 1980 de um superastro do rock. As críticas foram educadas, mas mornas, e o álbum mal chegou ao Top 20 da Inglaterra e Top 30 americano.

“Pensei demais no álbum”, Gilmour diz agora. “Tentei me desvencilhar demais do Pink Floyd. Ele era muito roqueiro e acho que, de certa forma, estava sendo menos verdadeiro comigo do que fui em meu primeiro trabalho solo.” O verdadeiro problema foi que “a grande sujeira”, como Roger Waters descreveria depois o público em geral, não sabia de fato quem era quem no Pink Floyd. Gilmour se dispôs a falar sobre o assunto na época: “O fato é que nossos nomes individualmente não significam coisa alguma para o público em termos de grandes discos e vendas de ingressos”.

Após uma desconfortável aparição no novo programa de televisão britânico da moda, *The tube*, Gilmour lançou-se em uma turnê na Europa e na América do Norte para teatros com 24 mil lugares, em vez de arenas. Sua galera incluía o baixista Mickey Feat e o ex-guitarrista do Bad Company, Mick Ralphs. Com sua própria banda

multiplatinada, Ralphs, que vivia próximo a Hookend Manor, pediu para se juntar à turnê. Embora fosse um grande guitarrista, Ralphs ficou feliz em fazer as bases para Gilmour em um *set* que incluía *About Face* inteiro, alguns fragmentos de seu primeiro disco solo e apenas duas canções do Pink Floyd.

No palco, sem a distração de porcos voando, um muro de tijolos ou um mal-humorado Roger Waters, Gilmour parecia saborear o gosto de simplesmente tocar e cantar. Como Gerald Scarfe explica: "Quando estávamos fazendo *The Wall*, apesar de Dave jamais dizer o que queria de forma direta, acho que ele teria se sentido mais feliz em fazer um concerto sem nenhum efeito visual. Para ele, tudo tinha a ver com a música".

Na turnê a banda de abertura era a The Television Personalities, um grupo punk cujo som se apropriava agora da era psicodélica. O *cover* que faziam de "Arnold Layne" impressionou Gilmour, mas ele não gostou de outra canção, "I Know Where Syd Barrett Lives", durante a qual a banda revelava o endereço de Barrett para o público. Quando chegaram a Birmingham, The Television Personalities tinha sido excluída da temporada.

Nick Mason e Richard Wright foram a uma das três noites no Hammersmith Odeon de Londres, na qual Mason tocou bateria em um bis de "Comfortably Numb". Poucas vendas de ingressos em algumas datas resultaram em cancelamentos, mas a turnê, no fim, gerou lucro. Assim que Gilmour voou de volta para casa após o último show em Nova York, em 16 de julho, Roger Waters começou o braço americano de sua própria turnê solo um dia depois, em Connecticut. Waters, parecia, estava quase na sombra de Gilmour, com seu novo disco solo, *The Pros and Cons of Hitch-hiking*, lançado apenas seis semanas após *About Face*.

O novo trabalho de Waters era o ciclo de canções que tinha sido recusado pelo Pink Floyd em favor de *The Wall*, cinco anos atrás. *The Pros and Cons…* contava a história de uma noite de sonhos e despertares de um homem, contados em tempo real, com cada

título de música precedido por um tempo, começando às 4h30 e terminando às 5h11. A capa com uma mulher nua pedindo carona de costas, na verdade a modelo pornográfica Linzi Drew (uma tarja preta cobria as nádegas em alguns países mais sensíveis), era o ponto de partida da história.

No curso de seus quarenta minutos em padrão do sono, o herói de Waters põe na balança os prós e contras da vida familiar monogâmica contraposta a encontros sexuais sem significado. Assim como alguns cenários randômicos, o herói apanha uma caronista com quem tem um encontro sexual, antes de ser interrompido em meio ao coito por árabes empunhando cimitarras; talvez uma metáfora para sua consciência. O estilo único do vocal de Waters – cheio de berros insanos e lamúrias do tipo Dylan – era perfeito para grande parte do material. As letras também eram bem-humoradas e sombrias e, às vezes, maravilhosas de uma forma politicamente incorreta. Tratava-se de Waters remexendo em outro lado de sua psique, explorando as neuroses sexuais pós-guerra da classe média inglesa. Aderindo ao costumeiro final feliz de Roger, o herói finalmente acorda em sua própria cama, radiante ao descobrir sua mulher deitada ao lado. “É uma peça complicada”, disse Waters em um depoimento. “Apesar de ser bem claro para mim o que estava acontecendo, a narrativa não é linear.”

Waters também dividiu recursos musicais com Gilmour. O engenheiro Andy Jackson e os músicos Michael Kamen e Ray Cooper trabalharam em ambos os discos, *The Pros and Cons...* e *About Face*. Contudo, o trunfo de Waters foi a escolha de seu guitarrista. Por meio da amizade de sua namorada Carolyne Christie com Patti Boyd, Waters se juntou ao marido de Patti, Eric Clapton.

Musicalmente, a presença de Clapton fazia sentido. Além de partilhar de um prazer por pescarias, Waters também compartilhava a paixão do guitarrista por blues (pediu que ele tocasse como um de seus heróis, Floyd Cramer) e, apesar de toda a complexidade das letras, a música raramente se desviava do gênero. Além disso, ter

Eric Clapton tocando no disco era uma óbvia afronta ao *guitar hero* David Gilmour.

O problema com *The Pros and Cons…* é que ele sufoca algumas ideias interessantes com letras demais, e simplesmente não existem melodias suficientes. Essas melodias, escassas como são, também acabam utilizadas em demasia. A faixa-título e primeiro *single* é um dos poucos momentos de equilíbrio, com a assinatura de Clapton unindo uma letra destrambelhada na qual, a certa altura, o herói sonha que Yoko Ono está dizendo a ele para pular para a morte da asa de um aeroplano. O segundo *single*, "5.06 a.m. (Every Stranger's Eyes)", é uma poderosa balada que não foi tão bem nas paradas, porém, era mais interessante por conta dos vocais de Waters, que sugeriam um interno em um asilo falando consigo mesmo no escuro.

Um número 13 nas paradas britânicas mostrou que Waters era o menos anônimo membro do Pink Floyd. Os críticos, contudo, foram menos entusiasmados, especialmente a *Rolling Stone* e seu crítico Kurt Loder, que tinha aclamado *The Final Cut*, mas denunciou o último trabalho de Waters como "um disco estranhamente estático e hediondo". Até mesmo o aliado de Waters na *Melody Maker*, Karl Dallas, não gostou, porém, acabou dando uma boa nota: "Seu segundo álbum, prevejo, será de arrepiar os cabelos".

"*The Pros and Cons…* não foi um álbum explosivo de rock-n'-roll", disse Waters em sua defesa mais tarde. "Era um trabalho muito introspectivo sobre como eu me sentia sobre meu casamento fracassado (com Judy), meus sentimentos com relação a sexo e todo tipo de áreas difíceis."

Para o assombro de sua gravadora, empresários e fãs, Eric Clapton anunciou que ele também iria se juntar a Waters na turnê. Um ano antes, Clapton havia feito um retorno com seu disco *Money and Cigarettes*, explicando a todos que aquele era seu primeiro álbum desde que havia parado de beber. Contudo, essa disposição de tocar com a banda de Waters talvez tivesse mais a ver com seu

próprio desejo de anonimato; o mesmo ímpeto por trás de ele ter formado o conjunto Derek and The Dominos no começo da década de 1970, na tentativa de convencer fãs e críticos de que ele era "apenas mais um membro da banda".

O restante do grupo de Waters incluía, entre outros, o baterista de estúdio do *The Final Cut*, Andy Newmark, os tecladistas Michael Kamen e Chris Stainton, e o guitarrista adicional Tim Renwick, da antiga escola de Waters, a Cambridge County.

O show de Waters era dividido em dois *sets*: o primeiro, constituído de canções do Pink Floyd, incluindo escolhas menos óbvias como "If"' (de *Atom Heart Mother*) e "The Gunner's Dream" (de *The Final Cut*), junto com as famosas "Money", "Wish You Were Here" e "Hey You". O segundo era a totalidade de *The Pros and Cons...* com um bis de "Brain Damage" e "Eclipse", de *Dark Side of the Moon*.

Tim Renwick se juntou a Waters alguns meses antes de os ensaios começarem oficialmente. "Eu ia à casa de Roger uma vez por semana, passava todas as coisas do Pink Floyd, já que ele não se incomodava em trabalhar nos acordes. Ele era absolutamente encantador... até cairmos na estrada."

A grande novidade da nova banda de Waters no palco ocorreu em Estocolmo, no dia 16 de junho. Gerald Scarfe e o diretor de cinema Nicolas Roeg haviam criado novas animações e filmes para serem projetados nas telas de 10 metros de altura que cobriam a largura do palco. Na frente dessas telas havia três escumilhas penduradas com paisagens: uma janela de motel, uma parede do quarto de motel e uma grande televisão, para recriar o quarto do herói.

A última criação de Scarfe tinha sido um desenho cômico de um cachorro preguiçoso chamado Reg, que desempenhava as neuroses do herói na tela. Nicolas Roeg, cujos créditos na direção incluíam os filmes *O homem que caiu na Terra* e *Performance*, entregou filmagens descompromissadas de, entre outras coisas, estradas americanas e caminhões. O *designer* de *set* do *The Wall*,

Mark Fisher, estava na folha de pagamento para coordenar o projeto, estimando depois que só a filmagem custou em torno de 400 mil dólares.

Contudo, como David Gilmour já tinha descoberto, um nome individual não carregava o mesmo peso que o Pink Floyd. Vendas fracas levaram ao cancelamento de shows em Frankfurt e Nice. Na primeira de duas noites no Earls Court, em Londres, a performance foi abaixo do esperado, e um mal-humorado Waters se recusou a tocar o bis. As canções do Floyd rearranjadas tinham um andamento estranhamente vivaz, e muitos fãs acharam esquisito escutar Clapton tocar os solos de guitarra de Gilmour. Nick Mason, assistindo da plateia no Earls Court, achou desconcertante ver alguém tocar bateria nas antigas canções da banda.

No comando de tudo agora, Waters continuava sentindo a tensão. “Um dos problemas de Roger é que ele realmente tem grande dificuldade para delegar”, explica Tim Renwick. “Ele assumiu tudo: a música, a produção, o show. Andava constantemente preocupado e havia uma grande dificuldade de comunicação. Ele também levava tudo muito, muito a sério, e não gostava de ver ninguém rindo. Essa logo seria sua marca registrada.”

Somadas às aflições de Waters estava o problema de dividir o palco com um guitarrista *superstar*. Na noite de abertura na turnê americana, em Hatford, Connecticut, Waters percebeu que, a cada solo de Clapton, o público ficava aos seus pés, bradando e acendendo os isqueiros. “Então, assim que Eric terminava, os isqueiros se apagavam e todo mundo se sentava”, diz Renwick. “E isso perturbava muito Roger. Ele achou que as pessoas estavam fazendo barulho demais, sem prestar atenção às letras. Em Hartford, chegamos ao final da primeira metade e Roger simplesmente jogou seu baixo no chão do palco – como ainda estava plugado, houve aquela horrível cacofonia – e ergueu os braços, gritando ‘o *grande* Eric Clapton’ e então saiu do palco!” Nos bastidores, envergonhado, Waters se desculpou com Clapton e com

o resto da banda. No palco para a segunda parte do show, ele até se desculpou com o público: “Não fui profissional!”.

“Eu sei que, daquele ponto em diante, Eric poderia ter ido para casa se quisesse”, disse Renwick. “Quando fizeram o disco, Roger tinha perguntado a Eric se ele podia fazer algumas coisas ao vivo, e ele achou que seriam alguns shows, mas isso acabou se transformando em vários meses. Sendo um homem de palavra, ele não podia recuar...”

Após a última noite da turnê em Quebec, Clapton se curvou amigavelmente e partiu, levando o tecladista Chris Stainton e Tim Renwick para sua própria banda. Waters foi forçado a considerar o problema de que, mesmo com Clapton na banda, muitos dos shows tinham sido fracos em termos de público, enquanto o álbum *The Pros and Cons...* tivera um desempenho tímido no Top 30 da Billboard, nos Estados Unidos. Tudo contribuiu para tornar confusa sua decisão de voltar à estrada nos Estados Unidos na primavera seguinte. A turnê com dezesseis apresentações ocorreu em casas menores do que antes e foi chamada de “Pros and Cons Plus Some Old Pink Floyd Stuff – North American Tour 1985”.

Os guitarristas Andy Fairweather-Low e Jay Stapley entraram no lugar de Clapton e Renwick. Fairweather-Low tinha sido um ídolo adolescente em meados dos anos 1960 como cantor da Amen Corner, uma banda que tocou com o Pink Floyd na turnê de 1967, com Jimi Hendrix. Stapley, como jovem músico de estúdio, tinha trabalhado com o cantor e compositor de *jingles*, primo de Carolyne Christie, David Dundas.

“Eu era um garoto na época, então a turnê foi um verdadeiro desafio”, diz Stapley hoje. “Todos achamos estranho Roger estar em turnê de novo, mas uma história que escutamos foi a de que ele queria provar que seria capaz de fazê-la sem o nome de Clapton na banda para ajudar a vender ingressos. O problema era que eu tinha crescido escutando David Gilmour e Eric Clapton, mas Roger me chamou de lado e disse que eu não deveria tentar tocar como eles.

Infelizmente, para mim, tocar canções como ‘Money’ dava uma sensação esquisita de estar cuspindo em uma igreja.”

Pelas contas de Waters, a turnê com Clapton deu prejuízo de 400 mil libras. Mas ele declarou com orgulho: “Era algo que eu *queria* fazer, não que *precisava* fazer”.

Um grau similar de segurança financeira permitiria que os membros da banda Pink Floyd do passado e do presente assumissem riscos em suas carreiras solo. Em 1983, o colega de banda de Waters, Richard Wright, afirmou estar cansado de viajar pelas ilhas Gregas e queria voltar ao negócio musical.

Wright foi bem mais ousado em suas escolhas de colaboradores. Dave ‘De’ Harris era cantor e compositor de Midlands e *frontman* do grupo Fashion. Um produto da cena “New Romantic”, inspirada no som de David Bowie e sua atitude elegante, o colocava ao lado dos padrões do movimento – Duran Duran e Spandau Ballet. Harris havia feito dois álbuns com o Fashion, mas agora estava inquieto. Ao ir a um seminário musical em 1982, ele encontrou o saxofonista de *The Final Cut*, Raphael Ravenscroft, que lhe disse que o ex-tecladista do Floyd estava querendo formar uma banda. Um baterista e um baixista foram convidados para uma *jam* na casa de Wright, em Royston, mas no final apenas Harris apareceu.

“Eu disse a Rick: ‘Por que não fazemos isso juntos?’”, conta Harris. Os músicos preferidos de Wright na época incluíam o Talking Heads e Brian Eno. “Ele queria um som bastante eletrônico, motivo pelo qual acho que quis trabalhar comigo. Ele assinou um contrato com a Harvest e concordamos em dividi-lo.”

“Foi um pouco estranho a princípio quando Dave disse lembrar-se de ter ido assistir ao Floyd tocar quando tinha 14 anos”, disse Wright. “Mas do momento em que começamos a trabalhar juntos em diante, percebemos o quanto nos dávamos bem.”

Duetos masculinos sarcásticos eram a coqueluche do pop eletrônico, indo da Orchestral Manoeuvres in the Dark ao Soft Cell.

Wright e Harris formaram uma dupla que chamaram de Zee. Enquanto gravavam no próprio estúdio de Wright, The Old Rectory, Harris e sua mulher Sue foram convidados a se mudar para a casa de campo do tecladista ("Rick estava dando cambalhotas por aquele lugar") durante os oito meses de criação do álbum.

Para Harris, que se tornara profissional apenas dois anos antes, aquela seria uma experiência reveladora. Como fã do Pink Floyd desde a adolescência, ele esperava que Wright fosse persuadido a tocar seu Hammond. "Mas era um pesadelo convencê-lo a fazer isso." Ao contrário, a dupla tornou-se completamente preocupada com os *samplers* digitais do sintetizador Fairlight. "Era o brinquedo do momento e ficamos presos àquela coisa, então tudo o que fizemos acabou soando como a porra de um robô. Lembre-se, eram os anos *1980*."

Durante grande parte do tempo, Harris foi deixado por conta própria, enquanto Wright lidava com seu divórcio e o estranhamento com o Pink Floyd. "Juliette, sua ex-mulher, ainda estava por perto", Harris se recorda. "Ela era fabulosa, mas ocorriam muitos altos e baixos. Também havia um problema de comunicação, porque, de forma compreensível, Rick tinha outras coisas com que lidar. Ele estava indo para a Grécia um dia ou supervisionando a construção de seu barco no outro... Também me dei conta de que eu não tinha a menor ideia do que ele pensava sobre o que eu estava fazendo, já que nunca me disse. Algumas vezes, falava para Juliette: 'Acho que Rick não gostou disso'. Ela ia lhe contar e, então, ele me dizia: 'Não, não, eu *adorei'*. O que realmente precisávamos era de um bom produtor."

Uma viagem para a casa de Wright em Grasse, no sul da França, para escrever letras resultou em uma quinzena "ficando puto da vida toda noite". De volta à Inglaterra, Harris trabalhou todas as noites no estúdio, sob os olhos vigilantes do caseiro de Wright, Pink: "Ele era uma maravilhosa e ardente rainha canadense. Um cara adorável, que ficava o tempo todo no telefone com as esposas dos outros

caras do Pink Floyd. Sempre que você entrava na sala, o escutava dizer ‘oh... meu... Deus...’, como se ele tivesse descoberto alguma fofoca nova. Eu ouvia aquelas histórias e pensava: Meu Deus, isso é exatamente como estar em uma banda semiprofissional, mas com milionários, as mesmas birras, com as mulheres chamando umas às outras disso e daquilo...”.

O álbum da Zee, *Confusion*, seria lançado na Inglaterra e em toda a Europa apenas em março de 1984. Foi recebido com indiferença ressonante. Harris toca uma guitarra muito ao estilo Floyd em uma faixa, “Cuts Like a Diamond”, mas o uso excessivo do Fairlight deixou o álbum demasiado datado. Mesmo na época, quando o dueto pop eletrônico soava em harmonia com as tendências, a combinação do jovem Harris com o arrojado mas quarentão Wright era improvável de tirar o Duran Duran da capa de *Smash Hits*.

Enquanto isso, os fãs do Pink Floyd apenas queriam que Wright fizesse música que soasse como sua antiga banda. Ou, ainda melhor, que o conjunto se reunisse.

“Zee foi um desastre”, disse Wright depois. “Um erro experimental que foi feito em um período da minha vida em que eu estava perdido.”

“Sempre me entristece quando Rick diz que foi um erro”, protesta Harris, “porque ele jamais me disse isso na época.” Entretanto, quando as vendas de *Confusion* fracassaram, Harris partiu para um trabalho de produtor. “Não tinha a mesma situação financeira que Rick. Minha carreira estava em um ponto bastante difícil. Nós brigamos e isso foi muito triste, pois eu gostava muito dele.”

Em poucos meses, Wright estava dividindo seu tempo entre casas em Londres, Rodes e Atenas, na companhia de sua namorada, a *designer* de moda, ex-modelo e aspirante a cantora, Franka. Os fãs do Pink Floyd que estavam aguardando que Wright se encontrasse e voltasse ao batente não teriam que esperar muito

No verão de 1985, com Waters e Gilmour de volta de suas campanhas solo, o espinhoso assunto do futuro do Pink Floyd

tornou-se ainda mais urgente. De forma estranha, a primeira colaboração entre os membros da banda após *The Final Cut* ocorreria na desventura seguinte de Nick Mason em estúdio. Em agosto de 1985, Mason lançou seu segundo álbum, *Profiles*, uma colaboração com o ex-guitarrista do 10cc, Rick Fenn. O cantor e compositor Danny Peyronel, cujo filho frequentava a mesma escola que a filha de Fenn em Londres, foi encarregado de coescrever parte do material e fazer os vocais principais da faixa “Israel”. No Britannia Row, Peyronel disse ao engenheiro Nick Griffiths que, apesar de ser um fã ardente do Pink Floyd, ele às vezes tinha dificuldade em distinguir as vozes de David Gilmour e Roger Waters. “Ele me disse que era fácil diferenciá-las”, conta Peyronel. “Se está no tom, é Gilmour...”

A maior parte de *Profiles* era uma tola empreitada de música comercial para filmes e televisão em que Mason e Fenn tinham se envolvido, com a formação de sua própria empresa, a Bamboo Music. Um ano depois, a música da dupla, juntamente com algum material *vintage* do Pink Floyd, seria utilizada no curta-metragem autobiográfico *Life could be a dream*. O filme explorava a paixão de Mason por automobilismo, culminando em filmagens dele próprio competindo na corrida Endurance de 1984, em Mospor, Canadá.

Entretanto, uma canção do álbum realmente se destacou. Chamada “Lie for a Lie”, era um gentil trabalho pop com letras de última hora feitas por Danny Peyronel, lançada como *single*. Com Mason na bateria e Gilmour nos vocais, era a primeira gravação da parceria que agora marcava o Pink Floyd Versão III.

Depois de *About Face*, Gilmour percebeu rapidamente que, aos 39 anos, não queria recomeçar uma carreira como artista solo. Enquanto isso, dedicou-se a produzir sua nova descoberta, o Dream Academy, um trio pop que trazia Nick Laird-Clowes, um cantor, compositor e guitarrista que lhe fora apresentado alguns anos antes por Jeff Dexter. O Dream Academy chegaria ao Top 10 britânico naquele ano, com “Life in a Northern Town”. Ávido para colocar as

mãos em funcionamento, Gilmour tocava guitarra para qualquer um que pedisse, incluindo Pete Townshend, Paul McCartney e Grace Jones. De forma inevitável, o Floyd estava entre os gigantes do rock convidados para se apresentar no Live Aid. “Eles me pediram para juntar o Pink Floyd, e eu disse que não, mas colocaria a minha nova banda para tocar”, disse Waters. “Mas eles não me quiseram.” Gilmour apareceu no Wembley Stadium de qualquer modo, como guitarrista de Bryan Ferry.

Waters, enquanto isso, permaneceu fiel à crença de que a banda tinha acabado, que era desperdício de energia. Ele procurou Steve O’Rourke para negociar o futuro da repartição de seus *royalties*. O’Rourke, atendo-se ao que ele acreditava serem os termos de seu acordo verbal com a banda, informou Gilmour e Mason da abordagem, o que enfureceu Waters, que acreditava que as negociações deveriam ser privadas.

O relacionamento entre O’Rourke e Waters tinha sido com frequência tenso, com a incessante busca do empresário por um bom acordo entrando em choque com a recém-chamada integridade artística da banda, isso sem mencionar a recusa de tocar em estádios.

“Steve é uma pessoa ativa e eficiente, um homem em um mundo de homens”, afirmou Waters em 1987. “E, para dar-lhe o devido crédito, ele jamais desistiu de seu trabalho, que era me convencer a encher estádios.”

Por ser apenas um dos três acionistas da empresa Pink Floyd Music, Waters precisava do aval de Gilmour e Mason para despedir O’Rourke. Eles se recusaram, já que, em sua visão, o Pink Floyd ainda era obra em andamento e eles queriam manter Steve como empresário. Também acreditavam que despedi-lo fortaleceria a posição de Waters em dissolver o grupo (depois eles liberariam Waters de qualquer obrigação com O’Rourke em troca de permitir que continuassem usando o nome Pink Floyd).

Em outubro de 1985, Waters deu o primeiro golpe. Deu entrada em uma ação na Corte Superior para impedir que o nome Pink Floyd voltasse a ser usado. Gilmour manteve a postura de que não cabia a Waters decidir se o Pink Floyd deveria trabalhar de novo ou não, e insistiu em que ele queria prosseguir com a banda.

Waters não acreditou que isso seria possível. “Roger disse: ‘Vocês jamais conseguirão fazer um disco juntos’”, contou Gilmour. “E eu falei: ‘Faremos um disco, sim’. Ele respondeu: ‘Bem, não vou sair. Vou apenas me sentar nos fundos do estúdio e criticar tudo o que estiverem fazendo’.”

Dois meses depois, Waters enviou uma carta a EMI e a Columbia, informando que estava deixando o Pink Floyd e pedindo que o liberassem de suas obrigações contratuais como membro da banda. Gilmour achou que Waters havia tomado sua decisão acreditando que isso iria acelerar o desaparecimento do nome Pink Floyd, e também porque agora ele poderia invocar a “cláusula de membro ausente” em seu contrato, que o permitiria levar uma carreira solo sob uma sessão do mesmo contrato. “Tendo feito isso, ele declarou que o Pink Floyd havia acabado”, Gilmour contou a Karl Dallas. “Eu declarei que não havia.”

Entrevistado em 2004, Waters afirmou que enviara sua carta de resignação por causa de uma cláusula no contrato do Pink Floyd com a Columbia relacionada a “compromisso do produto”. Isso significava que, se a banda não seguisse lançando novos álbuns nos termos do contrato, a gravadora poderia potencialmente processá-los e também retirar os *royalties*. Embora Waters descrevesse a cláusula como “ambivalente”, ele afirmou que os outros membros da banda ameaçaram processá-lo por perdas potenciais de proventos e despesas legais, com base na alegação de que ele estava impedindo que o Pink Floyd gravasse mais discos. “Forçaram-me a sair da banda”, Waters disse à revista *Uncut*, “porque, caso eu não o fizesse, as repercussões financeiras teriam me depenado por completo.”

Não se falou mais no caso de decidir se qualquer um poderia utilizar o nome Pink Floyd pelos doze meses seguintes. Gilmour e Mason deliberaram a ação seguinte. Waters terminou seu contrato com Steve O'Rourke e contratou o *ex-tour manager* do The Who e dos Rolling Stones, Peter Rudge, para cuidar de seus assuntos.

Seu primeiro movimento musical foi se lançar em outro projeto solo, uma trilha sonora para *When the Wind Blows*, um filme animado com base na *graphic novel* de 1982, de Raymond Briggs. Tratava-se de um conto de humor negro sobre um casal maduro (interpretado pelos atores Dame Peggy Ashcroft e *sir* John Mills) e suas experiências após um ataque nuclear soviético. David Bowie havia se comprometido a produzir originalmente a trilha sonora, mas, quando pulou fora do projeto, Waters entrou, dividindo o álbum com contribuições de Bowie, Genesis, Squeeze, Paul Hardcastle e The Stranglers de Hugh Cornwell.

O trabalho começou no Britannia Row e na sala de bilhar de Waters, com membros da sua banda de apoio, agora chamada The Bleeding Heart Band (tirada de uma letra de *The Wall*). O guitarrista Jay Stapley e o saxofonista Mel Collins permaneceram da última turnê nos Estados Unidos, encorpados por Paul Carrack, ex-vocalista do Ace e do Squeeze, e Clare Torry, de "Great Gig in the Sky".

Clare, que não trabalhava com ninguém do Pink Floyd desde *Dark Side of the Moon*, morava perto de Waters, em East Sheen. Ambos levavam seus cachorros para passear no mesmo parque. As sessões de gravações, ela se lembra, ocorreram no estúdio de Waters, "após um sanduíche e uma garrafa de cerveja em um *pub* próximo, *The Plough*".

Para o álbum, as contribuições mais fortes estão nas letras de Waters. A música em si, como parte da trilha sonora, às vezes se perde sob os trechos de diálogos, embora "Folded Flags" soe como um cruzamento entre as canções do Floyd "Brain Damage" e "Grantchester Meadows". Em "Towers of Faith", Waters conseguiu

seguir a famosa citação de Woody Guthrie, *this land is our land*, trocando-a por *this band is my band*, uma pequena provocação para seus ex-colegas de grupo, antes de voltar com sua acusação às políticas externas do presidente americano Ronald Reagan e à ganância corporativa entre os "homens de ternos caros" do World Trade Center.

"Sempre achei que 'Towers of Faith' foi uma das melhores coisas que Roger já fez", diz Clare Torry. "Lembrei-me da letra e telefonei para ele após o 11 de Setembro, porque pensei: Meu Deus, parece com o que você escreveu naquela canção."

Lançado em outubro de 1986, o álbum mal chegou às paradas, com o filme sendo distribuído de forma restrita nos cinemas. Foi um momento pouco auspicioso para a carreira solo de Waters. Mas logo após o lançamento do disco, ele já estava de volta ao Billiard Room gravando uma sequência. Então o inferno veio à tona com sua disputa com o Pink Floyd. Em fevereiro daquele ano, Bob Ezrin recebera um surpreendente telefonema enquanto trabalhavam em Los Angeles em um disco de Rod Stewart. "Era Roger! Fiquei pasmo. Não nos falávamos desde *The Wall*. Ele disse: 'Sei que fui terrível com você e peço desculpas, mas agora sou um cara diferente do que era na época... *e* realmente gostaria de conversar com você sobre trabalharmos juntos de novo'."

Ezrin sentiu-se lisonjeado. "A verdade é que eu sentia falta de Roger Waters", admite. "Eu *ainda* sinto falta dele. Ele é um cara maravilhosamente desafiador, com quem gostei de trabalhar."

Os aspectos desafiadores da natureza do baixista ficaram aparentes desde o início da conversa. "Roger disse: 'Você pode vir à Inglaterra para conversar sobre um disco?'. Eu respondi: 'Não, não posso. Você pode vir até aqui?'. Ele falou: 'Não vou até *aí*, cacete'. Então concordamos de nos encontrar no meio do caminho, em Nova York."

Waters e Ezrin se encontraram na suíte do hotel de Waters. "Foi divertido, ficamos, rindo e contando histórias. Ele se desculpou pelo

que havia acontecido, dizendo que havia passado por tempos difíceis... Depois tocou seu material novo e eu soube exatamente em que direção queria levá-lo. Então começamos a discutir um acordo. Ele insistiu em que déssemos início ao trabalho na Inglaterra, no verão, e ficássemos lá por três meses até a finalização." Ezrin argumentou que Waters jamais tinha feito alguma coisa em três meses e que aquele não era um cronograma realista. "Eu lhe disse: 'O que vou fazer com minha mulher e meus filhos?'. Eu tinha quatro filhos em casa na época (e tinha acabado de me casar de novo). Ele falou que nos emprestaria uma de suas casas e colocaria meus filhos em uma escola americana..."

De volta a Los Angeles, Ezrin tentou convencer a família a concordar com a mudança. "Fiquei tão seduzido pela ideia de voltar a trabalhar com Roger Waters que vendi firmemente a proposta à minha mulher. No começo, ela recusou por completo. Depois, ela lentamente repensou e disse ok." Ezrin falou para Waters que o trato estava de pé. "Mas, passados cerca de dez dias, minha mulher desatou a chorar e disse: 'Sinto muito, mas não posso fazer isso'. Então telefonei para o empresário de Roger, Peter Rudge, e ele falou: 'Não faça isso comigo!'... Ele contou para Roger, que ficou irado por eu tê-lo feito perder tempo... E foi isso."

Duas semanas depois, Ezrin recebeu outra ligação surpreendente. Dessa vez, de David Gilmour. "Em minhas conversas com Roger, ele havia me dito que o Pink Floyd não existia mais e que os *muffins*, como se referia aos membros da banda, jamais ousariam continuar sem ele. Agora, lá estava Dave dizendo: 'Estamos pensando em fazer mais um álbum do Floyd. Tenho algumas músicas e adoraria mostrá-las a você'."

O material em si tinha sido lentamente desenvolvido ao longo de um período de alguns meses. Quase um ano antes do Live Aid, Gilmour fora apresentado a Jon Carin, o tecladista da banda de apoio de Bryan Ferry. Carin era um nova iorquino de 20 anos que começara sua carreira com a banda pop eletrônica Industry (com

um grande *hit*: “State of the Nation”, de 1983). Quando a Industry se separou, Carin seguiu fazendo sessões de estúdio e cruzou seu caminho com o de Gilmour novamente no álbum de Bryan Ferry, *Boys and Girls*.

Gilmour convidou Carin para ir a Hookend, onde a dupla fez uma *jam* no estúdio do guitarrista. Carin trabalhou no começo de uma composição que depois viria a ser a canção “Learning to Fly” do Floyd. Ele voltou aos Estados Unidos, ciente de que a música poderia ser usada por Gilmour para algo, “embora não houvesse conversas sobre o Pink Floyd voltar àquela altura”, conforme ele disse à revista *Mojo*, em 2004.

Na verdade, Gilmour tinha sido incendiado pela disputa com Waters e estava determinado a fazer outro disco do Floyd. “Dave ficou absolutamente furioso e finalmente se recompôs para voltar a trabalhar”, disse Nick Mason. “Um dos grandes estímulos foi ter ouvido Roger lhe dizer ao saber dos novos planos para o álbum: ‘Você jamais vai conseguir’.”

Na falta de Waters, Gilmour também começou a procurar colaboradores – algo que o baixista daria muita importância na posterior guerra de palavras que eles teriam. O guitarrista da Roxy Music, Phil Manzanera (também empresariado por Steve O’Rourke), ficou um tempo com Gilmour coescrevendo o que viria a ser a canção “One Slip”. No verão, o ex-guitarrista do 10cc, Eric Stewart, se juntou a Gilmour a seu pedido em Hookend. Ele informou depois: “Fui convidado para trabalhar em um conceito que definitivamente estava destinado ao próximo disco do Pink Floyd. Nós sentamos e compusemos por um tempo, mas não conseguíamos fazer os elementos funcionarem. Então o conceito inteiro foi riscado. Não quero divulgá-lo porque, especialmente conhecendo Dave, ele pode muito bem ser usado no futuro”.

“Não acho que já tenha trabalhado em letras com Eric”, insistiu Gilmour em 2006. “Ele é meu amigo, mas de certo modo somos muito parecidos; somos ambos o lado doce da coisa, gostamos de

melodia. Ficamos apenas um dia ou dois fazendo algumas porcarias...”

Naquele mesmo verão, outro colaborador acenaria para Gilmour. “Foi antes mesmo de sequer iniciarmos o projeto”, recordou-se o guitarrista. “Eu estava na Grécia e acho que recebi uma visita da mulher de Rick na época, Franka (com quem ele se casou em 1984), dizendo: ‘Escutei que você está começando um novo álbum. Por favor, por favor, por favor, o Rick pode participar?’ Deixei isso de lado por um tempo porque queria ter certeza de que sabia o que estava fazendo, antes que qualquer um depositasse esperanças nele.”

Fora os problemas que a banda havia vivido com Wright nas sessões de *The Wall*, existiam outros assuntos a serem considerados. “Havia uma ou duas razões legais que tornava a volta de Rick um pouco capciosa”, disse Gilmour depois. Uma cláusula no contrato de dispensa dele o desqualificava para se juntar à banda como membro integral. “E, para ser honesto, Nick e eu não queríamos parceiros extras – tínhamos colocado todo nosso dinheiro e assumido grandes riscos, então queríamos receber uma fatia maior do bolo.”

“Recordo-me de ter uma reunião com eles e Steve (O’Rourke) em um restaurante, em Hampstead”, disse Wright. “Acho que eles queriam ver como eu estava. Eu passei no teste.”

Embora Gilmour admitisse que Richard fora trazido de volta para “nos tornar mais fortes legal e musicalmente” (com o aspecto legal à frente do musical), a contribuição de Wright para o álbum foi mínima. Ele não seria convidado para as sessões até fevereiro do ano seguinte, quando gravou algumas harmonias vocais, um pouco do órgão Hammond e um solo, que foi rejeitado na mixagem final.

De acordo com um artigo de 1988 para a revista *Penthouse*, Waters também teve uma reunião com Gilmour em agosto daquele ano, em uma última tentativa de resolver suas diferenças. Waters contou ao entrevistador que Gilmour lhe disse que Wright era “útil”,

sugerindo que sua volta ao Pink Floyd interessava na medida em que a imagem da banda ficasse melhor perante o público com três integrantes originais em vez de dois.

O telefonema de Gilmour para Bob Ezrin ocorreu no momento em que ele decidiu que precisava consolidar quais composições haviam sido feitas.

"Então Dave veio *me* ver", ri Ezrin. "Uma abordagem totalmente diferente da feita por Roger. Dave veio com seu filho mais novo, Matthew. Ficamos três dias juntos e ele disse: 'Eu sou um homem de família, você é um homem de família, vamos resolver isso tudo'." Foi tomada a decisão de gravar parte do álbum com Ezrin na Inglaterra, antes de se reunir em Los Angeles, onde o produtor morava, também permitindo que houvesse férias e dias de folga. "Completamente o oposto do que Roger propusera."

Desse ponto em diante, as exatas circunstâncias cercando a criação do álbum se tornam borradas e contraditórias, dependendo de quem está contando a história e quando. Entrevistado especificamente para este livro, em março de 2007, Bob Ezrin insistiu em que Gilmour o abordou duas semanas após ele ter recusado a proposta de Waters. Entrevistado pela revista *Penthouse*, em 1988, ele disse que foi procurado um mês depois, enquanto Waters, no mesmo artigo, diz que descobriu que Ezrin faria o novo trabalho do Pink Floyd uma semana após lhe terem dito que ele não estaria disponível para o disco do baixista. Como Ezrin diria depois, "foi uma coincidência, mas Roger achou que era uma conspiração".

Apesar de tudo, quando Ezrin chegou à Inglaterra mais tarde naquele verão, ele se juntou a Gilmour por um mês para o que o guitarrista descreveu como "juntar um monte de demos". Ezrin foi contratado como coprodutor (juntamente com Gilmour) e, de acordo com Waters, recebeu uma generosa porcentagem das vendas do álbum seguinte do Floyd. Pelo menos, o ambiente para produzir o disco foi mais tranquilo do que a antiga atmosfera entre Waters e

seus ex-companheiros de banda. As sessões de gravação ocorreram no novo estúdio flutuante de Gilmour, o *Astoria*, um barco com 27 metros de comprimento ancorado no rio Tâmisa, próximo a Hampton Court, e outrora propriedade do empresário musical e comediante Fred Karno. Gilmour tinha convertido a sala de jantar do barco em estúdio e a sala de estar, na técnica.

"Trabalhar lá era mágico, trazia muita inspiração; crianças exploravam o rio, gansos voavam...", diz Ezrin, que se juntou a Gilmour, Mason e o novo recruta Jon Carin. Apesar de ter 20 anos, Carin era, como Ezrin se lembra, "uma alma antiga que, de certa maneira, era mais próxima aos gostos *vintage* do Pink Floyd do que nós mesmos".

No *Astoria*, trabalhando com tecnologia de ponta, a banda começou a usar *samples*, experimentando um número infinito de possibilidades em cada faixa. Assim como "Learning to Fly", Gilmour também tinha o esqueleto do que seria "The Dogs of War", "Terminal Frost" e "Signs of Life" (para a qual Ezrin gravaria o som do marujo de Gilmour, Langley Iddens, remando ao longo do Tâmisa). Na ausência de Waters, Ezrin tocou baixo, curtindo a "diversão sem fim e o senso de aventura – lá estávamos no rio, como se estivéssemos em um acampamento para garotos". Contudo, a atmosfera continuava sendo interrompida pela disputa legal com Roger Waters. Em junho, Steve O'Rourke, acreditando que seu contrato empresarial com Waters havia sido encerrado ilegalmente, abriu um processo contra ele no valor de 25 mil libras para receber comissões antigas; uma disputa que se tornou mais complexa pelo fato de que O'Rourke tinha apenas um acerto verbal com a banda. Em outubro, Waters começou os procedimentos na Corte Superior para buscar a dissolução da parceria com a banda; novamente uma ação que se tornou mais complexa por causa da natureza verbal do acordo.

Conforme Gilmour explicou: "O telefone tocava a cada cinco minutos com esse ou aquele advogado querendo saber isso e aquilo". Havia também um problema com Nick Mason: sua

performance. “Sem tocar há quatro anos, eu não estava gostando do som ou da sensação do que fazia”, Mason escreveu depois. “Nick não parecia pronto para tocar. Sua habilidade e confiança pareciam ter desaparecido”, concordou Gilmour.

“Roger trabalhava para detonar a confiança de todos”, afirmou Ezrin. “No caso de Rick, isso o destruiu. Com Nick foi uma questão de ele ser marginalizado em *The Final Cut*. Ele não estava praticando e simplesmente não estava soando como no passado.”

O uso de baterias sampleadas e tecnologia computadorizada tirou a necessidade de um baterista, ao menos por algum tempo. A urgência de um letrista era mais imediata. A abordagem seguinte de Gilmour foi com o poeta e compositor Roger McGough, de Liverpool, que tinha provado um pequeno gosto de estrelato pop na década de 1960 com a banda Scaffold.

Embora Gilmour negasse que estivesse “procurando um conceito” para o álbum, ele admitiu se encontrar com McGough: “Não me recordo exatamente do que aconteceu com ele”, o guitarrista contou ao escritor Phil Sutcliffe, “mas ele não é o tipo de pessoa com a qual eu evitaria trabalhar”.

Em novembro, o álbum passava por dificuldades. De acordo com Roger Waters, no mesmo mês, Gilmour, Ezrin e o executivo da Columbia, Stephen Ralbovsky, tiveram um almoço de negócios na Langan’s Brasserie, em Hampton Court. Ezrin e Ralbovsky disseram a Gilmour que “isso não soa porra nenhuma igual ao Pink Floyd”. Na mesma entrevista, Waters também afirmou que Ezrin tinha expressado sentimentos similares para Michael Kamen, que anteriormente se recusou a participar do disco. “Eles chegaram no meio do caminho da produção daquele álbum e então o riscaram”, disse Waters em 2000. “Porque a gravadora disse: ‘Vocês não podem se safar com isso; têm que fazer algo que ao menos soe como o Floyd’. Sei que eles costumavam sentar-se e dizer: ‘Bem, o que Roger faria agora?’.”

“No Natal terei uma fita com alguma coisa, e não estou animado com isso”, Gilmour disse precavido. Ele também admitiu que “havia certa falta de confiança” dentro da gravadora. “Deixamos que alguns dos altos executivos viessem até o estúdio e escutassem umas quatro faixas. Eles foram embora bastante felizes.” Ezrin afirmou depois: “Não havíamos chegado lá ainda.” Ambos aceitaram que a ausência de Waters tinha aberto um buraco no projeto. “Nunca houve dúvida quanto à qualidade da música ou dos vocais”, diz Ezrin. “Mas percebemos que tínhamos perdido nosso principal letrista.”

“Era difícil não ter Roger por perto para dizer ‘vamos fazer isto ou *aquilo*’. Era um processo lento até que o material que tínhamos soasse como queríamos”, disse Gilmour.

Em janeiro de 1987, a compositora canadense Carole Pope voou até a Inglaterra a convite de Ezrin. Ela tinha feito parte da dupla folk-rock chamada Rough Trade. “Eu tinha sugestões para álbuns conceituais no estilo do Pink Floyd”, Pope explicou depois. “Quando saí da Inglaterra em fevereiro, eles ainda não tinham conseguido se decidir sobre o que fazer.” Ela também se recorda de uma música que jamais chegou ao álbum pronto, “Peace Be With You”, “uma composição legal em contratempo que falava sobre Roger Waters”.

“Carole tinha um estilo bem diferente, muito poético, mas não deu em nada”, lembra-se Ezrin hoje. “Muitas pessoas passaram pela minha cabeça. E é interessante porque, se você é o Pink Floyd, pode pedir o que quiser. Era ótimo poder dizer: ‘Cara, eu realmente queria tentar este aqui e aquela ali...’.” Por fim, Gilmour deu sorte com suas conexões.

Anthony Moore era um cantor e compositor que já tinha tocado nas bandas de rock experimentais Slapp Happy e Henry Cow. Com a mesma idade de Gilmour, vinha de um *background* similar, além de também ter sido empresariado por Peter Jenner. Gilmour estava, conforme ele disse, feliz pelo álbum ter “um monte de canções, mas se uma atmosfera ou um tema surgir para amarrar tudo, será melhor

ainda". Moore escreveu letras para três canções "On the Turning Away", "The Dogs of War" e "Learning to Fly".

Coescrita com Ezrin e Jon Carin, "Learning to Fly" é uma música bastante literal sobre o último passatempo de Gilmour. Seguindo o exemplo de Nick Mason, o guitarrista tinha tomado lições de voo (os dois colegas de banda iriam depois comprar juntos seu próprio avião), o que com frequência era uma fuga do tumulto judicial e musical de sua vida. Mason forneceu os efeitos sonoros necessários enquanto, entre eles, a canção adquiria uma guitarra familiar e teclado padrão que a marcavam como *estilo* Pink Floyd. Finalmente, algum progresso havia sido feito para valer. "Era um ponto fundamental", diz Ezrin. "Parecia um trabalho completo do Floyd, e aquilo fez com que todos se sentissem gratificados, porque se tratava do que Roger disse sermos incapazes de fazer."

Além de sua visita a Gilmour em agosto, Waters também apareceu no *Astoria* uma segunda vez para ver Bob Ezrin. Michael Kamen tinha tentado intermediar uma trégua entre Waters e Ezrin. Gilmour não estava presente, mas Ezrin confirma a visita de Waters e Carolyne Christie – na época sua noiva – e que experimentou a sensação de que "estávamos sendo avaliados".

Para complicar o assunto, Waters ainda era acionista e diretor da Pink Floyd Music. Gilmour e Mason não conseguiram formar uma nova empresa com tantos problemas legais ainda pendentes. Waters, portanto, começou a exercer seu direito de bloquear quaisquer decisões tomadas por seus ex-colegas. "No momento, precisamos ter uma reunião da diretoria para qualquer decisão que quisermos tomar como grupo", reclamou Gilmour na época, "mas Roger vem e vota contra."

Em fevereiro, após tarefas no Mayfair em Londres e no Audio International Studios, as sessões foram para Los Angeles, de acordo com as declarações de Gilmour e Ezrin. Em parte, pelo menos, foi um alívio. "Foi fantástico porque os horários dos escritórios não estavam em sincronia", lembrou-se Gilmour. "Então

os advogados não podiam telefonar no meio das gravações, a não ser que o fizessem no meio da noite.”

Em Los Angeles, Mason graciosamente entregou as chaves do reino para os bateristas de estúdio Carmine Appice e Jim Keltner, uma decisão da qual ele iria se arrepender depois quando se viu obrigado a aprender as músicas de qualquer maneira. Diversas mãos, além das de Appice e Keltner, foram contratadas para deixar sua marca no próximo álbum do Pink Floyd. “Músicos em Los Angeles estavam disponíveis”, Gilmour contou à revista *Q*. “Eles aparecem, sabem exatamente o que você quer e trabalham com rapidez.”

O problema da velocidade era particularmente importante. Com Waters em processo de terminar seu próximo álbum solo e com batalhas legais em curso, Gilmour queria lançar um novo disco do Pink Floyd o mais rápido possível. Trabalhar com um baterista que tinha dificuldade para tocar, com um tecladista que não estava legalmente apto a se juntar novamente à banda como membro integral e, o pior, trancafiado em uma batalha legal com o principal ex-letrista da banda, não admira que o processo de produção do disco tenha sido tão trabalhoso. Em tempo, Gilmour precisava de toda a ajuda que pudesse conseguir.

“Estávamos muito nervosos com a recepção que o álbum teria”, admite Mason. “E acho que foi por isso que usamos tanto tempo e trabalhamos com tantas pessoas para nos certificarmos de fazer a coisa certa.”

O segundo estágio da campanha agora envolvia agendar uma turnê. E rápido. Antes que o álbum fosse sequer completado, a banda contatou promotores para marcar as datas. Nessa altura, Waters enviou cartas a todos agentes norte-americanos dizendo que ele os processaria se colocassem ingressos do Floyd à venda.

Embora Gilmour e Mason recebessem um adiantamento da gravadora ao entregar o novo disco, isso só cobriria as despesas de gravação. Com Waters ameaçando embargar a banda e,

potencialmente, congelar suas contas bancárias, a turnê estava ameaçada. Para cobrir os custos das primeiras datas, Gilmour e Mason tiveram de tirar o dinheiro do próprio bolso. Divorciado de Lindy, Mason estava “um pouco curto de grana” por causa dos milhões que desembolsou. Assim, ele colocou seu tesouro, uma Ferrari GTO 1962, para cobrir sua parte dos custos.

Em favor do Pink Floyd, a maior parte dos promotores se ofendeu com a ameaça de Waters. Um amigo de Ezrin, o promotor canadense Michael Cohl, foi o primeiro a entrar no negócio, concordando em colocar ingressos à venda para o Canadian National Exhibition Stadium, em Toronto, quase seis meses depois, em outubro. Todos os sessenta mil ingressos esgotaram em poucas horas, levando a dois shows adicionais, assegurando um valor em torno de 3 milhões de dólares de renda.

Outros promotores subiram a bordo. A confiança aumentou, mas a banda ainda precisava ter uma equipe dos melhores advogados pronta para entrar no tribunal caso Waters conseguisse convencer algum juiz de que o show daquela versão do Pink Floyd era ilegal.

Com o álbum completo, apesar dos esforços de ambas as equipes jurídicas (“os únicos que *realmente* ganharam com aquilo”, como pontuaria Mason depois), a banda se viu agora enrolada pela busca de um título. Ciente de que qualquer título poderia ser desconstruído para se relacionar com a atual situação da banda ou abrir o precedente para zombarias de Waters, eles rejeitaram três possibilidades – *Signs of Life*, *Of Promises Broken* e *Delusions of Maturity* – em favor de *A Momentary Lapse of Reason*, uma frase saída da letra de “One Slip”. No final, Waters ainda tiraria sarro (“decerto um lapso de razão”).

A última peça do quebra-cabeça seria o artista Storm Thorgerson, cujo último trabalho de fato para a banda (tirando *A Collection of Great Dance Songs*) tinha sido em 1975, com *Wish You Were Here*. “Fui trazido de volta para ajudar a dar a *Momentary Lapse…* um visual Floyd e uma sensação Floyd”, disse Thorgerson.

Inspirado por uma letra do álbum, “Yet Another Movie” (*a vision of an empty bed*), Thorgerson sugeriu montar uma cena com setecentas camas em uma praia. “David disse: ‘Claro, vamos fazer isso’”, lembra-se Thorgerson. Eles levaram a mobília para o local escolhido, Saunton Sands, em North Devon, e colocaram as camas uma por vez. Então, esperaram a chuva parar. A fotografia foi tirada, afinal, quinze dias depois. Foi um conceito grandioso e caro, para o que seria uma turnê grandiosa e cara.

Em junho, com o Pink Floyd ainda dando os toques finais em seu disco, Roger Waters lançou seu novo álbum. A disputa estava valendo de novo. *Radio K.A.O.S.* era outro trabalho conceitual. E que conceito. O personagem central da história era um garoto inglês incapaz chamado Billy, que tinha poderes telepáticos. O cuidador de Billy é seu irmão gêmeo, um minerador que fora preso durante a famosa greve nas minas de carvão (uma disputa industrial que a primeira-ministra Thatcher atacou na época com o mesmo gosto que fez com a Argentina na Guerra das Malvinas). Billy é mandado para ficar com seus tios em Los Angeles, onde descobre que seus poderes telepáticos o capacitaram a vasculhar sistemas de computadores. Billy se torna amigo de um DJ local (com a voz de Jim Ladd, um dos mestres de cerimônia da turnê de *The Wall*) na fictícia estação da Rádio K.A.O.S., e lhe conta sobre como ele e seu irmão estão em apuros. Billy hackeia o satélite militar e engana o mundo para acreditar que mísseis balísticos estão para ser detonados nas maiores cidades do globo. A faixa de encerramento, “The Tide is Turning (After Live Aid)”, chega à conclusão de que a guerra é fútil e que o amor de uma pessoa por sua família e pelo mundo em geral é mais importante do que todas as coisas (embora tenha sido relatado depois que Waters adicionou um final feliz por sugestão da EMI, que acreditava que o álbum estava muito sem vida). Uma complicação adicional era que a subtrama do álbum apoiava as tentativas da ficcional Rádio K.A.O.S. de se insurgir

contra o rígido formato das rádios americanas na época. O álbum era inteiramente dedicado a “todos aqueles que se encontram no violento fim do monetarismo”. Até mesmo Waters não estava convencido: “Na metade do disco aceitei que, como forma narrativa, o álbum estava destinado ao fracasso”. Ele também admitiu: “Agora acho levemente embaraçosa a parte em que Billy finge que começou a Terceira Guerra Mundial”.

Para o guitarrista Jay Stapley, *Radio K.A.O.S.* encontrou Waters em seu elemento. “O estúdio era o *métier* de Roger. Lembro-me de ter escutado uma entrevista com Dave Gilmour na qual ele disse que você se sentava no estúdio com Roger e, se tivesse a introdução de uma canção tocando, ele diria: ‘Certo, alguma coisa precisa acontecer exatamente *agora*’. Ele tinha um senso teatral perfeito aplicado à música. Acho que ele era inseguro algumas vezes em relação à sua própria habilidade, já que não é um músico treinado. Mas todos admiram a habilidade de Roger de fazer aquilo que não podemos – escrever letras sensacionais e conceber shows maravilhosos.”

Mas Waters havia estabelecido um desafio difícil para si próprio. Com suas referências à greve dos mineradores britânicos, ao bombardeio norte-americano em Trípoli, a Ronald Reagan, a mísseis balísticos e até a telefones sem fio, *Radio K.A.O.S.* é definitivamente um produto de 1987. Infelizmente, a música também. Dominado por *samplers* Fairlights, baterias com forte *reverbe* e a voz sintetizada de Billy, *Radio K.A.O.S.* é uma luta auditiva no século XXI antes mesmo que você consiga entrar na complicada narrativa. Na ausência de Bob Ezrin, Waters coproduziu o disco com Nick Griffiths e o antigo saxofonista da Deaf School, Ian Ritchie.

“Ian Ritchie e eu realmente fodemos aquele disco”, admite Waters. “Tentamos demais fazer com que soasse moderno.” A maior parte das letras e ideias que valiam a pena é perdida em sua produção acetinada e sons de bateria que então estavam na moda,

embora sua balada final, “The Tide is Turning (After Live Aid)”, com o pleno acompanhamento vocal do Pontardulais Male Voice Choir, tenha sido um surpreendente *single* que encontrou um improvável fã. “Escutei ‘The Tide is Turning’ e realmente gostei”, disse David Gilmour. “O resto não satisfaz meus gostos, de fato. Mas obviamente tenho meus preconceitos.”

O disco também não era do gosto do público que compra álbuns. *Radio K.A.O.S.* chegou ao número 50 nos Estados Unidos e 25 na Inglaterra. “Waters levanta muitos assuntos difíceis sobre comunicação, mas ele nunca chega de fato a derrubá-los”, diz a resenha da *Rolling Stone*, embora também tenha aclamado o álbum como “seu trabalho mais escutável desde *The Wall*”. Waters permaneceria firme em defesa de que a arte importa mais que as vendas (“se você for usar vendas como critério, isso torna *Grease* um produto melhor do que *Graceland*”), mas ele também percebeu que era agora uma vítima de seu próprio anonimato cuidadosamente cultivado. “Eu queria anonimato. Eu o valorizava. Mas agora é como se os últimos vinte anos não tivessem valor algum.”

A presença de um novo Pink Floyd não o ajudava. Waters lançou a turnê de *Radio K.A.O.S.* em Nova York, em agosto, um mês antes do lançamento de *A Momentary Lapse of Reason* e dois meses antes da próxima turnê do Pink Floyd. Na produção cheia de exageros, Waters direcionou algumas novas propostas junto com as usuais animações, projeções ao fundo e som quadrifônico. Uma cabine telefônica foi instalada no meio do público para Waters receber perguntas dos fãs; uma assombrosa reviravolta para um homem que, dez anos antes, havia cuspido em um deles. Em outro movimento altamente surpreendente, a Moosehead, uma empresa canadense de cerveja, patrocinou o braço norte-americano da turnê.

No palco, Waters entrecortava seleções de *Radio K.A.O.S.* com um *medley* de canções do Pink Floyd, incluindo “Have a Cigar” e “Mother”, além de exibir o filme promocional do grupo, “Arnold

Layne". O tecladista e vocalista Paul Carrack era um dos novos recrutas da The Bleeding Heart Band. Parte de seus deveres incluía cantar músicas do Floyd como "Money". "Na verdade, minha versão saiu como um lado B, e até recebi ameaças de morte por causa dela", ri Carrack. "Eles disseram que eu deveria ser baleado. Vimos muita loucura na turnê do *K.A.O.S.* Lembro-me de ter chegado em um show e havia um cara do lado de fora que estava convencido de que era Billy, o personagem do álbum, e que toda aquela coisa tinha sido escrita sobre ele."

Como líder da banda, Roger Waters provou ser uma presença mais sã. "Sei que ele pode ser intimidador e exigente", admite Carrack. "Mas eu não estava sendo tratado dessa forma, e acho que ele queria assim. A força de Roger é o grande conceito. Ele realmente cumpre o que promete, e você não pode culpá-lo por seu comprometimento, mas ele pode tornar tudo um trabalho árduo. Acho que às vezes ele tem dificuldade de se comunicar com a banda, porque sua música é basicamente muito simples, e alguns dos instrumentistas ficam assustados sobre o que tocar e como tocar, já que ele nem sempre consegue transmitir o que procura."

A camaradagem dentro da The Bleeding Heart Band era boa. Quando o braço da turnê no Extremo Oriente foi para o espaço devido a vendas fracas de ingressos, Waters, sem se abater, levou a banda para o Compass Point Studios, em Nassau, para gravar músicas para o novo álbum. Entretanto, quando eles voltaram para a estrada, em novembro, o Pink Floyd já estava tomando a cena.

No verão, até mesmo David Gilmour percebeu que eles não poderiam remendar mais nada. *A Momentary Lapse of Reason* finalmente chegou às lojas em setembro de 1987. Para tirar qualquer dúvida do público sobre quem estava de fato dentro do Pink Floyd, o grupo rompeu com a tradição e incluiu uma fotografia no interior do disco, tirada por David Bailey, com Gilmour de terno e botas e Mason sorrindo presunçosamente para a tela. O nome de

Richard Wright aparecia entre os numerosos créditos de outros músicos.

Por mais dilapidada que a equipe estivesse, os consumidores não se importaram. *A Momentary Lapse…* chegou ao número 3 nos dois lados do Atlântico, perdendo o topo das paradas no Reino Unido para o disco de Michael Jackson, *Bad*, e o trabalho do Pet Shop Boys, *Actually*, e nos Estados Unidos para *Bad* e os roqueiros rejuvenescidos do Whitesnake, com *1987*. Mason admitiria depois que o *timing* do lançamento do álbum poderia ter sido melhor, em vez de ter encarado uma competição tão pesada. Na época, contudo, parecia um álbum construído para encarar tal disputa, com tudo soando maior, mais alto e mais caro, como se o valor de cada derradeiro dólar tivesse sido somado às suas numerosas mãos contratadas.

A faixa de abertura, “Signs of Life”, trazia um teclado funerário sobre o som do marujo do barco de Gilmour remando no rio Tâmisa. Na grande tradição do Pink Floyd, ela trazia efeitos dramáticos antes de permitir que o guitarrista tocasse as primeiras notas, *à la* “Shine On You Crazy Diamond”. A canção de trabalho do álbum, “Learning to Fly”, acena sua forte melodia contra o som de um flutuante Nick Mason e letras que falam sobre, nas palavras de Bob Ezrin, “deixar suas tendências terrenas para trás e liberar seu espírito”. A música de encerramento, “Sorrow”, partilha de um senso de propósito e confiança similar. Escrita por Gilmour em uma semana no Astoria, ela abriga o melhor solo de guitarra do disco, uma verdadeira extravagância de *bends*, e uma letra que alguns fãs, estejam certos ou errados, dizem ser sobre Roger Waters.

O que o álbum deixava claro é quem estava agora no assento do piloto. A mensagem política de *The Final Cut* e o persistente desespero de *The Wall* não podiam ser vistos em local algum.

Liricamente, nada ali era capaz de tirar o sono de Waters, um fato do qual ele sentiu prazer depois. Em vez disso, o humor melancólico da maior parte de *A Momentary Lapse…* sugere que o quarentão

Gilmour, após vários cálices de vinho, reflete sobre a própria vida; incluindo o relacionamento com Waters e com sua mulher Ginger, de quem ele estava se distanciando cada vez mais. O casal se divorciaria um ano depois. Em “Yet Another Movie”, a letra, que fazia referência a uma cama vazia, tinha se inspirado em uma cena ocorrida na residência do casal, em Lindos. O guitarrista contou aos críticos que via o álbum como um retorno aos dias de glória de *Dark Side of the Moon*, quando, na sua visão, a música não tinha tomado ainda o assento traseiro para favorecer letras de Waters. “Isso é o que estou tentando fazer”, ele insistiu, “me focar mais na música e restaurar o equilíbrio.”

Nem todos na banda concordaram que ele tinha sido bem-sucedido. Entrevistado em 2000, o subutilizado Richard Wright admitiu: “As críticas de Roger são justas. Não é mesmo o disco de uma banda”.

A Momentary Lapse of Reason foi, contudo, o disco certo para o Pink Floyd. O ponto em que peca é, tal qual *Radio K.A.O.S.*, estar preso àquela época. Como a maioria dos roqueiros em sua faixa etária, um dos maiores medos de Gilmour e Mason deve ter sido que eles soassem *passé*. Para começar, as baterias com *reverbe* são a própria essência de meados dos anos 1980, mas estão a anos-luz de distância do som mais cheio de apelo de um Nick Mason desenvolto em *Live at Pompeii*. A mesma bateria, baixo gaguejante e sintetizadores de “One Slip” são intercambiáveis com os do álbum de Peter Gabriel, *So*, do ano anterior, mas seja como for, o extraordinário músico de estúdio Tony Levin tocou em ambos os discos. Os parceiros de composição de Gilmour estão em sintonia com essa época. Pat Leonard, seu colaborador em “Yet Another Movie”, tinha sido o cérebro por trás dos *hits* de Madonna, “Like a Prayer” e “Live to Tell”. Em defesa do álbum, Gilmour toca com o coração, mas muitas de suas músicas não têm alma. “Não achei que fosse o melhor álbum já feito do Pink Floyd, mas fiz o melhor que pude”, ele disse depois.

Os críticos concordaram. A revista *Q*, que levou a seus leitores, fãs de música, uma pesquisa sobre suas preferências em relação ao Pink Floyd, afirmou: “Deu o álbum de Gilmour, no mesmo grau que pesquisas anteriores apontaram os de Waters”, considerando que o guitarrista tinha liberado seu “talento reprimido”. Até mesmo o confidente de Waters, Karl Dallas, ficou do lado do Floyd, apesar de sua promessa anterior de que o segundo álbum de Waters seria “de arrepiar os cabelos”. “O novo disco do Pink Floyd é um clássico, e o de Roger é... bem... é o de Roger.”

Waters não se mostrou reticente ao dar sua visão de *A Momentary Lapse of Reason*. “Acho que ele é muito condescendente, uma falsificação bastante esperta”, ele disse ao escritor David Fricke. “As canções são pobres em geral; nem posso acreditar nas letras. Os versos de Gilmour são de terceira categoria.”

Entretanto, ultrapassando *Radio K.A.O.S.* nas vendas em lojas, e com o Floyd lotando estádios contra a lotação baixa nos teatros de Waters, já havia o cheiro de vitória pairando no ar. Então, veio a importante questão de como eles iriam tocar ao vivo.

O tecladista Jon Carin, já confirmado na turnê, tocaria ao lado de Richard Wright. A ausência de Waters também deixava uma lacuna à esquerda de Gilmour. O papel de baixista da banda seria assumido por Guy Pratt, um músico de estúdio, de 25 anos, cujos clientes anteriores incluíam Robert Palmer, Bryan Ferry e The Smiths; seus talentos musicais haviam sido herdados do pai, o ator e compositor Mike Pratt, protagonista da série de televisão dos anos 1960, *Detetive fantasma* , e tinha coescrito o sucesso de Tommy Steele, “Little White Bull”.

A iniciação de Pratt no Pink Floyd veio quando ele era adolescente e viu um dos shows do *The Wall*, em Earls Court, enquanto curtia uma viagem de LSD. “Uma coisa da qual me recordo é de Roger em sua camiseta número 1, partindo para a ofensa contra Alan Jones, da *Melody Maker*”, diz Guy. “Fiquei

pensando: ‘Uau, ele realmente está desempenhando bem esse papel de astro do rock’. Eu não sabia que só estava sendo ele mesmo. Também dei um jeito de ir aos bastidores na noite em que deram sua festa. Eles tinham um monte de *strippers* e todos aqueles bonecos infláveis das antigas turnês. Infelizmente, estava viajando e vagando por ali vestido como um membro do The Clash. Naquele dia, jamais imaginei que poderia tocar com o Pink Floyd. Estava fora de questão.” Guy chamou a atenção de Gilmour pela primeira vez quando tocou no álbum de Bryan Ferry, *Bête Noire*, e depois quando gravou com os protegidos do guitarrista, Dream Academy.

Como Wright, Nick Mason tocaria junto com outro instrumentista. Em seu caso, o percussionista de 23 anos, Gary Wallis, cujo estilo de performance altamente visual – atacando uma pletora de gongos, tambores e pratos montados dentro de uma jaula – era o perfeito contraste com a abordagem mais discreta de Mason.

O saxofonista Scott Page, que já tocara em *A Momentary Lapse of Reason*, foi outra adição à equipe. Embora não fosse fã do Pink Floyd (“para ser honesto, eu devo ser a única pessoa que nunca escutou *Dark Side of the Moon*”), ele se tornaria instantaneamente reconhecível para os fãs, até mesmo nos assentos mais baratos do estádio, por causa de seu pródigo penteado. Para o necessário *glamour*, lá estavam as *backing vocals* Rachel Fury, Margaret Taylor e, depois, Durga McBroom. Taylor foi mais tarde substituída pela irmã de Durga, Lorelei. Um rosto familiar entre tantas caras novas era um amigo de Gilmour de Cambridge, o guitarrista Tim Renwick. Um sobrevivente da turnê do disco de Waters, *Pros and Cons of Hitch-hiking*, Renwick vinha tocando para o musical de Cliff Richard *Time*, no Dominion Theatre, em Londres, quando recebeu o telefonema de Gilmour.

Ao chegar em Toronto para os ensaios, a banda encontrou novos problemas. Guy Pratt rapidamente descobriu que não havia sido a primeira escolha para baixista do Floyd. “Quando aparecemos para ensaiar, havia alguns artigos de jornal noticiando que o o Pink Floyd

estava na cidade para começar sua nova turnê e vários diziam: ‘Estrelando Tony Levin no baixo’. Então eu estava lá somente porque Tony não estava disponível. Fiquei pensando: ‘Ah, que maravilha!’.”

A banda tinha contratado um hangar no aeroporto Lester B. Pearson para ensaiar, mas havia uma notável falta de disciplina. “A linha de baixo do Pink Floyd não é a mais difícil do mundo”, diz Guy, “mas Nick não tocava bateria fazia anos, e David não parecia que curtia tanto assim estar no comando.”

“Foi um desastre”, admite Tim Renwick. “Ninguém se lembrava de como tocar coisa alguma. Foi tudo um disparate.” Mas Gilmour sabia para quem ligar.

“David me telefonou em agosto e eles estavam marcados para estrear em outubro”, lembra-se Bob Ezrin. “Ele disse: ‘Bob, no meu costumeiro e inimitável estilo, nunca falhei em tentar fazer essas coisas por conta própria e, como sempre, percebi que preciso de ajuda. Você pode vir e me ajudar?’”, ele ri. “Cheguei e o show estava uma grande bagunça. O problema é que não havia produtor ou diretor de palco, e David estava ocupado trabalhando em sua própria guitarra. Ele não conseguia fazer todas as outras coisas. Não havia significado ou fluência no show, o *setlist* precisava ser repensado...”

Ezrin assumiu o comando, vendo os procedimentos da frente do palco e se comunicando com a equipe por um megafone. “Bob realmente começou a nos colocar em forma”, diz Renwick, “perambulando por aquele hangar, gritando ordens, e sendo muito ativo e demonstrativo. Uma das primeiras coisas que ele fez foi se certificar de que, quem não estivesse tocando, não podia ser visto no palco: ou ficava fora dos holofotes ou fora do palco.” Ezrin acompanharia a turnê até que “o bebê estivesse andando e eu pudesse voltar para minha própria carreira, para ganhar algum dinheiro”.

Além do problema de coordenar onze pessoas no palco, havia também toda a movimentação em cena para ser considerada. Gilmour e Mason procuraram primeiro os designers da turnê *The Wall*, Jonathan Park e Mark Fisher, mas ambos já tinham se comprometido com a turnê do *Radio K.A.O.S.*. No lugar de ambos, o *designer* Paul Staples foi trazido para trabalhar com outros conhecidos do Floyd, o *designer* de luz Marc Brickman e o diretor de produção Robbie Williams, ambos veteranos, respectivamente, das campanhas de *The Wall* e *Dark Side of the Moon*. O objetivo deles era simples, como explicou Marc Brickman: “A ideia é sempre colocar o último garoto que está no último assento do estádio participando do show”.

O palco do Floyd seria efetivamente colocado dentro de uma estrutura de aço com aproximadamente 25 metros de altura e se estendendo pelo comprimento da boca de cena, da qual suportes de luz eram suspensos. Luzes adicionais e máquinas de gelo seco também operavam por meio de trilhos. Buracos no chão do próprio palco também se abriam para revelar luzes adicionais com visual robótico (apelidadas de “Floyd Droids” e recebendo os nomes individuais de Manny, Moe, Jack e Cloyd) que se elevavam em momentos fundamentais do show. Os fundos do palco foram preenchidos, como sempre, pela tradicional tela circular da banda na qual antigas e novas imagens eram projetadas, incluindo os filmes especialmente elaborados por Storm Thorgerson, “Learning to Fly” e “On the Run”. O porco voador, o aeroplano e uma gigantesca bola espelhada completavam o visual extravagante. Era necessária uma equipe de apoio de aproximadamente 160 técnicos, armadores, eletricistas, entre outros, para manter o show na estrada.

A turnê estreou em 9 de setembro em Ottawa, no Lansdowne Park Stadium. A maior surpresa do *set* veio com a canção escolhida para abrir o show, “Echoes”, de *Meddle*, que era tocada pela primeira vez em mais de uma década. Verdadeiro desafio para todos os envolvidos, a peça seria deixada de lado após um mês,

com Nick Mason afirmando que os jovens músicos da banda eram bons demais para replicar o sentimento hippie de qualidade inferior da gravação original.

"Há uma batida em 'Echoes' que chamamos de 'a sessão do vento', na qual a música desmorona e depois volta", explica Guy Pratt. "Alguns instrumentistas jovens, sem mencionar nomes, não conseguiam colocá-la na cabeça sem que houvesse um conjunto de compassos estabelecido. Era algo do tipo: 'Você tem que sentir e saber instintivamente quando voltar'. A grande frase de Dave sobre isso era 'o problema com músicos modernos é que eles não sabem como desintegrar'."

Incluir *A Momentary Lapse of Reason* inteiro fazia sentido comercial, mas significava que a primeira metade do show seria desconhecida para a maior parte e seria ofuscada pela segunda parte, que trazia a gama de "One of These Days" a um bis final com "Run Like Hell", seguidas de "Wish You Were Here", "Another Brick in the Wall Part 2" e "Comfortably Numb" na sequência. "One of These Days" seria a canção mais antiga do Floyd a ser tocada (Mason explicaria depois que a fase dos anos 1960 do Floyd soava "muito antiga"). *The Final Cut* e *Animals* também foram deixados de lado, embora "Sheep" quase tenha sido incluída, até Gilmour decidir que em termos vocais ela era demais uma canção de Roger Waters.

Além dos deslumbrantes efeitos especiais, a presença de membros mais jovens e extravagantes fazia toda a diferença. Os pulos e saltos do percussionista Gary Wallis para acertar o prato mais alto em sua jaula divergiam a atenção do cavalheiro de meia idade tocando bateria ao seu lado. O saxofonista de penteado elaborado Scott Page também recebia uma guitarra e aparecia no palco quando não era necessário de verdade. "Scott e Gary vieram como parte fundamental para se obter o resultado", diz Bob Ezrin. "Aquele tinha que ser um show visual. Em um concerto do Pink Floyd o 'fator impressionar' está intrínseco. As pessoas querem dizer 'uau, olha só aquilo!'. Então a banda dá isso a elas."

A diferença de idade entre os membros originais do conjunto e alguns contratados não foi um problema no começo. “Eles nos tratavam muito bem”, lembra-se Guy Pratt. “Veja só, eu morria de medo de David. Nick era o mais fácil de se lidar, já que era uma pessoa adorável e fascinante.”

Por conta própria, Guy e Jon Carin também se comportaram como fãs do Pink Floyd, ávidos por escutar histórias sobre as turnês. “Eu estava sempre pedindo que David contasse histórias”, admite Guy. “O problema é que ele começava a contar alguma coisa e, como eu era tão fanático pela banda, logo o estava corrigindo. Rick é fantástico em suas reminiscências, enquanto David finge ser esquecido.”

Entretanto, ser quinze anos mais jovem que seus chefes criou um problema imediato para Guy, quando a bela filha adolescente de Richard Wright, Gala, apareceu durante um braço da turnê australiana. “Decerto há um código ético quando estamos na estrada. Você não se envolve com ninguém que faça parte da equipe, não se envolve com ninguém do *catering*, a não ser que seja absolutamente o último recurso, e se você se envolver com uma das cantoras, sempre vai acabar em lágrimas. Mas não há regras sobre filhas da banda – e foi aí que a diferença de idade ficou aparente.”

“Nós não éramos oficialmente um problema naquela turnê, mas era óbvio que alguma coisa estava acontecendo, e certamente não me tornou popular, já que *todo mundo* estava apaixonado por Gala.”

Entretanto, o pai dela não se sentiu inclinado a colocar Guy de lado. “Eu estava mais preocupado com David e Nick. Ninguém veio falar comigo de fato, mas havia muito franzir de testa.”

Quando o Floyd seguiu para a turnê na América do Norte, a lacuna entre seus shows e a turnê de *Radio K.A.O.S.* se fechou. “Estávamos tocando em Toronto quando o Floyd ensaiava bem próximo”, lembra-se Paul Carrack. “Tê-los por perto adicionou um pouco de tempero. Havia *tensão* ali, e todos sabiam que Roger

estava sob muita pressão, mas acho que ele se sentiu vingado por estar fazendo algo diferente. Fizemos alguns números do Floyd, mas não muitos."

Roger havia proibido expressamente qualquer membro do Pink Floyd de assistir a seus shows, mas o técnico de monitor foi despachado para um deles a fim de relatar quantos efeitos especiais e pirotécnicos Waters estava usando. Durante os ensaios em Toronto, Scott Page, Jon Carin e o antigo companheiro da banda solo de Waters, Tim Renwick, estavam entre os que caminharam sem ser reconhecidos em um show de Waters. "Queríamos ver a competição", diz Renwick. "E achei que era um tanto quanto desinteressante. Parecia mais com uma banda tributo." Durante uma parte do show, um holofote esquadrinhava o público, pousando aleatoriamente sobre membros da multidão. "E eu me recordo de rezar", ri Guy Pratt, "derrotadamente *rezar* para que ele pousasse em Tim Renwick."

As vendas de alguns dos shows de Roger Waters não foram o que poderiam ter sido. Tocar para um público de três mil pessoas em um teatro de seis mil lugares em Cincinatti não foi nada bom para seu ego, mas Waters permaneceu otimista, embora soubesse que o Floyd estaria tocando para oitenta mil pessoas na noite seguinte. "Senti-me como Henrique V", ele ri. "*We happy few, we band of brothers…* Senti uma grande proximidade com o público porque só havia alguns deles."

Entretanto, ainda havia vozes dissidentes no público do Pink Floyd. "Havia pessoas no público que expressavam seu protesto por Roger Waters não estar ali, ao gritar muito alto em momentos em que o resto da multidão estava bastante quieta", Gilmour contou à revista *Q*, além de revelar que, em uma ocasião, ele também viu uma fileira inteira de fãs usando a camiseta "Fuck Roger".

Incapaz de impedir que qualquer dos shows do Floyd seguisse em frente, Waters ainda disparava mísseis judiciais, incluindo um mandado que cobrava mais de 35 mil dólares de direitos autorais

pelo Pink Floyd ter usado seu porco voador. Sem que a banda soubesse, Waters também tinha comprado os direitos dos filmes animados de Ian Eames e Gerald Scarfe, que ele registrara em uma empresa de sua propriedade. Entretanto, Gilmour declarou: “Jamais concordamos que ele tivesse os direitos. O Pink Floyd, todos nós, pagamos por aquele trabalho”. Para contornar o problema com o porco, o Floyd garantiu que sua nova versão incluísse um par de robustos testículos que o diferenciasse da versão original de Waters, que era uma fêmea. Como Gilmour explicou, “um porco é um porco, pelo amor de Deus, mas colocar os testículos nos divertiu”.

Conforme o final do ano se aproximava, parecia que a batalha legal entre as duas partes estava finalmente chegando ao fim. Entrevistado para a revista *Rolling Stone* em novembro, Waters não admitia a derrota: “Finalmente entendi que nenhuma corte no planeta está interessada nessa disputa *nonsense* do que é ou não o Pink Floyd. Só o que eu poderia possivelmente tirar disso tudo é uma fatia”.

O tamanho da fatia seria decidido em 23 de dezembro de 1987, quando Gilmour, Waters e o contador de Gilmour se reuniram no *Astoria* para dar um fim ao assunto de uma vez por todas. “Nós debatemos o contrato por algumas horas, imprimimos, assinamos e é a esse documento legal que estamos presos até hoje”, explicou Gilmour. Os termos do acordo liberavam Waters de quaisquer obrigações com Steve O’Rourke e permitiam que Gilmour e Mason usassem o nome do Pink Floyd perpetuamente. Waters receberia sua fatia, mantendo seu controle sobre o que, conforme Gilmour explicou, são “os vários pedaços e bocados”, mais notoriamente o *The Wall*.

Waters não iria mais a reuniões da diretoria nem tentaria vetar os planos de Gilmour e Mason. Ao contrário, ele se retirou para planejar sua próxima ação, mas ainda disparava contra seus antigos colegas na imprensa. Gilmour, de sua parte, invariavelmente mordia a isca.

Ambas as facções em guerra iriam agraciar as páginas da imprensa musical. Waters, ainda magro, iria aparecer com frequência usando óculos escuros e camiseta branca ou preta, o uniforme de um astro do rock mais velho. “Com Carolyne, Roger entrou em uma história de rock bem americana”, reflete seu ex-empresário, Peter Jenner. “Helicópteros, babás e férias no sul da França.”

“Eu ainda era essencialmente o cara alto, de preto, em pé em um canto, olhando para todo mundo e dizendo ‘deixem-me em paz’, admitiu Waters anos depois”.

Gilmour e Mason apareceriam menos intimidadores: calças pregueadas e camisetas brancas amassadas. O guitarrista em especial parecia um pouco mais pesado do que da última vez que a banda tinha excursionado; Mason dava o sorriso sábio de um tio gentil, ou, talvez, de um homem que não consegue acreditar no quão sortudo é. Como Waters iria pontuar sobre os motivos de o baterista fazer parte do Pink Floyd: “Nick gosta do dinheiro e da atenção”.

O rígido artigo do veterano crítico de rock Timothy White, de setembro de 1988, para a revista *Penthouse* encontrou Waters destilando veneno contra aquilo que ele chamou de “aquela falsificação”: listando os nomes dos compositores que Gilmour abordou para ajudá-lo a fazer um álbum do Pink Floyd; sublinhando a exata data e localização do encontro com o guitarrista com um preocupado executivo da gravadora; e, o melhor de tudo, revelando a piada de que Richard Wright estava recebendo semanalmente 11 mil dólares para tocar. Os fãs, cujos próprios salários semanais calham de ser consideravelmente menores, se perguntaram se, em termos de astros do rock, isso era pouco, muito ou justo.

Gilmour e Mason iriam aceitar o desafio e entrar na dança. Ambos fariam troça das afirmações de Waters de que os dois lutaram para fazer um disco do Floyd sem ele, buscando, ao contrário, os impressionantes números de vendagem do novo trabalho e o fato de

que a turnê ainda estava rodando o mundo e lotando estádios. Como Mason explicou, “Roger poderia ter acabado com o Pink Floyd caso não tivesse saído; mas, ao sair, as cinzas de repente se uniram.” Gilmour é mais duro. “Se Roger depositasse em sua carreira metade de toda a energia que usa para brigar conosco, estaria muito melhor do que está agora. Não consigo entender como ele não enxerga a estupidez de tudo isso.”

Em 1988, a turnê foi para Nova Zelândia e Austrália, e fez oito noites no Japão, onde eles foram forçados a remover “On the Run” do repertório, pois ela excedia os níveis de eletricidade permissíveis para uso. Em Melbourne, Gilmour se juntou a Tim Renwick e os membros mais jovens da banda para uma *jam* noturna em seu hotel, tocando para umas duzentas pessoas sob o pseudônimo de The Fishermen (“baseado em uma antiga piada de Peter Cook”, explicou o baixista Guy Pratt, “na qual ele inventou uma linguagem rimada com gírias”).

The Fishermen faria outras aparições pelo mundo. Em contraste com as turnês anteriores do Pink Floyd, os músicos não se dividiam em diferentes panelinhas. Os três membros originais interagiam bem fora do palco com os novos membros da banda, dos quais Guy Pratt era, de acordo com Mason, “invariavelmente o último a sair do bar à noite”.

“Minha atitude era terrível”, admite Pratt. “Entendi tudo errado. Como músico, você é contratado profissionalmente para fazer um serviço com o máximo de sua capacidade. Pensei que era um membro da banda e que podia sair e encher a cara. Escutei de alguém depois de cinco meses que David realmente queria me despedir, mas não podia, pois eu era o instrumentista mais consistente da banda, mesmo ficando acordado duas ou três noites seguidas. Cheguei ao ponto em que ficava nervoso se não estivesse tocando de ressaca.”

Fora do palco, os promotores com frequência forneciam algumas limusines para a banda, no entanto, Gilmour, Mason e Wright preferiam se empilhar em uma das vans com o resto do grupo. “Então você tem essa ridícula situação na qual o promotor estava na primeira limusine com algumas garotas que ele queria impressionar e cercado por uma escolta policial, depois vinha uma limusine vazia logo atrás e, atrás *dela*, a banda em uma *van*, levando toda a bebida para o camarim”, diz Guy

Como explica Tim Renwick, “havia um tremendo espírito de banda e um senso real de liberação”. Para Gilmour, agora carregando a responsabilidade de comandar o show, isso envolvia curtir a loucura e os privilégios do trabalho: dos voos em aviões e asas-deltas em seus dias de folga a um conveniente consumo de drogas e álcool ao estilo astro do rock.

Como Guy Pratt admitiu, as festas na turnê contavam com um eufemisticamente nomeado “coordenador do ambiente”, cujas tarefas incluíam tomar conta de qualquer familiar da band,a que os estivesse visitando *e* procurar drogas. Entrevistado em 2006 e perguntado que conselho ele daria a si próprio vinte anos atrás, Gilmour respondeu prontamente: “Pare de usar cocaína”.

“Era hora de festejar”, confessa Tim Renwick. “Dave estava separado de Ginger. Steve O’Rourke também passava por um longo período sem coleira, então, se os poderosos estavam na onda de celebrar, todos nós nos juntávamos com muito gosto e de peito aberto. Foi um período bem alucinado. Dave, em particular, era um selvagem nas festas.”

Gilmour tinha suas razões. “Eu saí de um casamento que parecia estar se rompendo havia muito tempo”, disse depois. Ele e Ginger iriam se divorciar oficialmente em 1990. Após vender a propriedade em Hookend Manor, o casal se mudou para uma casa de seis quartos estilo georgiana, em Sunbury, de frente para o rio Tâmisa. Ginger ficou lá, enquanto Gilmour se mudou para o centro, retomando sua vida de solteiro em uma casa em “Little Venice, em

Londres. Ginger culparia depois o conflitante estilo de vida de ambos pela separação: “Eu estava ficando mais alternativa – começando a meditar – e ele estava cheirando mais cocaína e andando com todo tipo de gente”.

Problemas no casamento, o escândalo de Norton Warburg, a batalha jurídica com Roger Waters, tudo havia cobrado um preço. “Eu me deixei levar pelo estilo de vida da cocaína”, Gilmour afirmou depois. “Achava que a coca me deixava mais loquaz, mas a realidade era bem mais terrível.”

O passado com drogas do Pink Floyd ganharia novamente as manchetes em 1988. Em outubro, a EMI lançou *Opel*, uma coleção de raridades e *out-takes* de Syd Barrett. O cunhado de Syd, Paul Breen, foi entrevistado por um programa de rádio para falar sobre Barrett: “Eu acho que [o Pink Floyd] é uma parte da vida dele que ele prefere esquecer. Existe um nível de satisfação agora que provavelmente ele não sentia desde quando se envolveu com a música”. Como Breen revelou, Syd havia voltado a pintar.

No mesmo mês, a *News of the World* foi atrás de Barrett em Cambridge e tirou uma fotografia dele do lado de fora de sua casa. Vizinhos contaram ao repórter que Syd era “um caso perdido...” e “havia entrado e saído de hospitais psiquiátricos”. Foi dito que fãs que apareciam em sua casa o encontravam empoado de um estranho pó branco e falando coisas sem sentido. Jonathan Meades repetiu suas afirmações de que os colegas de apartamento de Syd, na Egerton Court, o haviam trancado dentro do armário da cozinha. No auge da preocupação da imprensa com *raves* ilegais e uso de ácido em danceterias, a reportagem mostrava aquele rosto amarelo sorrindo, que é uma marca registrada, mas com a boca virada para baixo, junto da manchete: “Ácido levou astro do Pink Floyd contra o muro”. Nenhum membro do Pink Floyd do passado ou presente fez qualquer comentário.

No mesmo ano, o outrora amigo próximo de Barrett e Gilmour, Ian “Pip” Carter, foi morto durante uma briga do lado de fora de um *pub*

em Cambridge. Pip havia sido, junto com Emo, um dos mais atentos aduladores de Syd. “Pip era um *bad boy*”, lembra-se Libby Gausden. “Mas Syd o amava.” David Gilmour estava entre os que compareceram ao funeral de Carter.

“Queríamos conquistar o mundo”, refletiu Gilmour na turnê de *Momentary Lapse...* “Não queríamos deixar dúvidas para ninguém que devíamos ser levados a sério.” De volta à estrada, a máquina do Pink Floyd atravessou a Europa, passando pelo Reino Unido (incluindo dois shows em Londres, no Wembley Stadium) e Escandinávia. Até mesmo o naturalmente reticente Richard Wright estava dizendo aos jornalistas que era a turnê mais feliz que ele já tinha feito. Era um contraste com a impressão que ele dera a alguns no começo da campanha. “Quando vi Rick pela primeira vez, estávamos em Toronto”, disse Jon Carin. “Saí do hotel e o vi entrando em uma limusine, e o que notei nele foi muita dor. Não sei se ele se sentia daquela maneira ou não, mas eu realmente fiquei compadecido.”

“Jon Carin e Gary Wallis foram essenciais para nos manter em frente no início da turnê”, admitiu Gilmour para a revista *Mojo*. “Mas após um mês os papéis foram revertidos para Nick e Rick, que assumiram suas responsabilidades sobre o que estava ocorrendo de fato.”

“O que nunca percebi até começar a tocar com o Pink Floyd é o quanto de todo aquele som se deve a Dave e Rick”, diz Guy Pratt. “Tem tudo a ver com o relacionamento musical entre aqueles dois; é o som que eles produzem ao se comunicarem.”

Em novembro, a banda lançou *Delicate Sound of Thunder*, um disco ao vivo gravado durante as cinco últimas noites da turnê, na cidade de Nova York, no Nassau Veterans Memorial Coliseum. No início do novo ano, a banda havia recebido o disco de platina nos Estads Unidos e de ouro na Inglaterra. Contudo, sem os lasers, o

porco e os “Floyd Droids” para atrair a atenção, ele parecia um negócio estranhamente sem alma.

Com um golpe de publicidade devidamente extravagante, Gilmour e Mason foram convidados para ir até Moscou para o almoço do lançamento do foguete Soyuz TM-7. Os astronautas levaram uma cópia de uma fita-cassete de *Delicate Sound of Thunder* para o voo que fariam até uma estação espacial russa, tornando-o o primeiro álbum de rock a ser tocado no espaço.

Em uma rodada final de honra, a turnê europeia “Another Lapse” estava a caminho na primavera de 1989. Em maio, a banda voou novamente a Moscou, dessa vez para tocar cinco noites em Lushniki. Com a escassez da moeda, o Floyd estava praticamente tocando de graça, embora o governo russo bancasse os custos básicos, o transporte e a acomodação para a banda. Rumores circularam sobre pagamento em caviar e madeira (Gilmour: “Não é verdade”). O fato é que a banda optara por perder dinheiro apenas pela experiência de fazer um show lotado na União Soviética, sem restrições.

Poucas semanas depois, inspirado por uma cena de um filme dos Irmãos Marx, Gilmour convenceu Steve O’Rourke que seria uma boa ideia para o Pink Floyd fazer um concerto de graça em uma barcaça flutuante atracada na praça SãoMarcos, no Grande Canal de Veneza. O’Rourke foi contra a ideia desde que ela fora ventilada, meses antes. O show foi transmitido via satélite por todo o mundo, mas por pouco não deixou de acontecer. Em um *flashback* de uma antiga turnê feita nos Estados Unidos, quando o empresário teve que pagar a polícia local para recuperar seus instrumentos roubados, o Floyd se viu enchendo os bolsos de funcionários locais para fazer com que as coisas acontecessem. Um grupo de gondoleiros itinerantes apareceu antes do show e exigiu dez mil dólares para que parassem de soprar seus apitos durante o show. Provavelmente sem saber que qualquer barulho que fizessem seria inaudível por conta do monstruoso equipamento sonoro do Floyd,

nas palavras de Gilmour, “mandamos todos eles se foder”. O sentimento de Gilmour foi similar quando confrontado com afirmações do conselho local de que o volume do som tinha, de algum modo, danificado antigos edifícios da região.

O show final ocorreu em Marselha, no dia 18 de julho de 1989. Já fazia agora quase dezoito meses desde que a turnê começara. “Foi enorme”, diz Tim Renwick, “e comecei a me sentir como um pequeno barquinho de pesca nela. Na última semana, fomos apresentados a pessoas que já tínhamos encontrado rodando o mundo. Você vivia em uma bolha. De volta ao lar, retirar o lixo foi estranho. Voltei para a terra com um solavanco.”

Com faturamento de 135 milhões de dólares e tocando para 5,5 milhões de pessoas, a escala aguda da turnê e a ambição da produção haviam determinado uma nova marca para shows de rock ao vivo. A revista *Forbes* declarou o Pink Floyd a banda de rock mais bem paga do mundo. Na época, *A Momentary Lapse of Reason* e *Delicate Sound of Thunder* tinham recebido diversos discos de platina. Assim como o álbum de retorno da banda havia sido concebido para bater de frente com astros como Michael Jackson, Bruce Springsteen e Prince, os shows ao vivo obrigaram todos os concorrentes da banda a voltarem à prancheta. Com os anos 1980 prestes a encerrar, Roger Waters já estava planejando um concerto que iria elevar o nível ainda mais. O trabalho dos advogados podia ter sido cancelado, mas o jogo de superioridade e a guerra de egos prosseguiam.

1 “Oh, Maggie, Maggie, o que fizemos?” (N. T.)
2 Estilo de música mais acelerado, superior a 120 bpm. (N. T.)

CAPÍTULO DEZ A GRAMA ERA MAIS VERDE

> “Você não pode desistir. Você precisa continuar lutando ou, do contrário, está acabado como ser humano.”
>
> **Roger Waters**

Hoje, Roger Waters é um anfitrião perfeito. O homem que rotineiramente picava e comia os críticos musicais no café da manhã, isso se se dignificasse a falar com eles, amadureceu. Pelo menos um pouco. Na carne, ainda se parece com Roger Waters, mas com uma postura mais ereta, o cabelo manchado de cinza e o sorriso largo ainda um pouco enervante. Ao espiar meu exemplar de um livro recentemente publicado sobre sua antiga banda, seu rosto ficou sombrio, antes de dar um sorriso desconcertante; o mesmo que ofereceu a um entrevistador arrogante em *Live at Pompeii*. “Você já leu isso, Roger?” A entrevista tinha terminado fazia alguns minutos, então, se ele saísse andando agora, não haveria prejuízo algum.

Houve uma pausa. Waters apanhou o livro com cuidado, como se estivesse manuseando uma bomba que não havia explodido ou, possivelmente, algum material fecal, antes de devolvê-lo. Seu motorista/guarda-costas, um tipo rijo ex-militar, esperava na entrada da porta, olhando desconsolado em minha direção. “Não acredite em tudo o que você lê”, Waters falou, sorriu novamente, acenou com a mão e foi embora. Alguns minutos depois, eu o vi no banco de trás de um carro, resmungando com o motorista. O veículo ronronou pelo conjunto de barcos ancorados na Chelsea Harbour e fora do estacionamento de carros do Conrad Hotel, em Londres.

Waters morou próximo dali no passado, no covil de iniquidade que foi a 101 Cromwell Road antes que o bom senso e sua primeira mulher prevalecessem e ele fosse parar em um apartamento em Shepherds Bush. Hoje, Waters está divorciado de sua segunda mulher, mas, como mencionou mais cedo, já está “amando novamente”. Isso lhe cai bem. O orador taciturno e irritadiço, o entrevistado relutante, estava em um bom dia. Era verão de 1992, e Roger Waters era o encanto personificado. Contudo, como já explicara, tinha acabado de fazer o que acreditava ser um dos melhores álbuns de sua carreira.

Roger Waters chegou aos anos 1990 com seu prazer costumeiro. Com seus grandes gestos, ele se mostraria difícil de ser batido. O Pink Floyd recebeu a nova década aparecendo como atração principal na Knebworth Park, a casa de shows ao ar livre onde eles tinham tocado pela última vez pouco antes do lançamento de *Wish You Were Here*. No evento beneficente para levantar dinheiro para o Nordoff-Robbins Music Therapy Centre, o Floyd encabeçou um grupo de gente das antigas, como Cliff Richard, Phil Collins, Eric Clapton, os parceiros do Led Zeppelin, Jimmy Page e Robert Plant, e a relutante penúltima atração, Paul McCartney. Chuvas torrenciais amorteceram o humor na frente do palco e nos bastidores, onde astros pop na meia-idade e executivos de gravadoras com seus ternos sob medida e cortes de cabelos caros rodavam pelas barracas de bebidas ou sob guarda-chuvas abertos. O Pink Floyd chegou de helicóptero.

No palco, a tela circular do Floyd ficou tão ensopada que teve de ser abandonada. Paul McCartney, talvez se perguntando por que um ex-Beatle estava tocando antes do Pink Floyd, aumentou seu *set* uma música após a outra, atrasando a entrada da atração principal.

Quando finalmente chegaram, o truncado *set* do Floyd foi tocado sob lençóis de água e ventos fortes, que levavam para longe as notas de abertura de “Shine OnYou Crazy Diamond”. Surgindo de ondas de gelo seco, Gilmour, em um terno largo e corte de cabelo

coroinha, encarou os elementos na frente do palco e tentou fazer seu melhor. Tocaram furiosamente “Comfortably Numb” e “Run Like Hell”; apenas uma canção, “Sorrow”, de *A Momentary Lapse of Reason*, quebrou a série de padrões. Com helicópteros esperando atrás do palco para uma retirada rápida, aquela seria a última aparição pública do Pink Floyd por três anos.

Em contraste com um show beneficente para meras 125 mil pessoas pessoas, Waters iria cronometrar sua próxima performance junto a um evento global de importância histórica. Em novembro de 1989, o governo comunista da Alemanha Oriental começara a renunciar ao controle do Muro de Berlim, uma barreira com 150 quilômetros de extensão, construída 28 anos antes para dividir a Alemanha em duas e manter os trabalhadores no Leste. A decisão do governo da Alemanha Oriental de permitir que seus residentes cruzassem a fronteira foi seguida de um desmantelamento e a derrubada do próprio muro pelos habitantes do lado oriental em júbilo e suas contrapartes ocidentais. Em junho de 1990, os militares da Alemanha Oriental começaram a destruir oficialmente a barreira. Foi um momento extraordinário da história moderna.

Um ano antes, o compositor Leonard Bernstein (que certa vez tinha se declarado “entediado” por uma performance da turnê do Pink Floyd do disco *Atom Heart Mother*, em Nova York) conduzira um concerto de celebração em ambos os lados do Muro de Berlim. Em julho de 1990, Roger Waters decidiu encenar uma celebração subsequente: uma performance de *The Wall*, próximo de Brandenburg Gate, no Potsdamer Platz, em Berlim, nas ruínas do verdadeiro muro. “Não é um ‘toma isso!’ para David Gilmour e Nick Mason”, insistiu Waters na época, “mas será gratificante que mais algumas pessoas no mundo venham a entender que *The Wall* é meu trabalho e sempre foi... Embora, após tê-los escutado tocar em Knebworth, acho que eu não tenho muito com o que me preocupar.”

O empresário de rock, Mick Worwood, que anteriormente tinha ajudado a montar o Live Aid, abordou Waters. Worwood estava

agindo em resposta a uma aproximação de Leonard Cheshire, do Memorial Fund for Disaster Relief, uma entidade beneficente criada para ajudar as vítimas do terremoto na Armênia e de outros desastres recentes. Sua meta era arrecadar 500 milhões de libras, com base no valor de 5 libras para cada pessoa morta em qualquer guerra durante o século XX.

Waters foi apresentado a Leonard Cheshire. O homem de 72 anos era um ex-capitão da força aérea que havia comandado muitas missões de bombardeio sobre Berlim durante a Segunda Guerra Mundial e como o oficial representante da Inglaterra, foi o observador do bombardeio de Nagasaki. Por conta de tudo o que testemunhou durante a guerra, Cheshire retornou ao seu país e devotou-se a estabelecer a Cheshire Foundation of Care Homes por todo o Reino Unido. Para Waters, ainda preocupado com a morte de seu pai durante a Segunda Guerra Mundial, Cheshire foi uma figura inspiradora.

Dois anos antes, quando perguntado se ele voltaria a encenar a produção de *The Wall*, Waters disse que não, mas citou que "poderia fazer a céu aberto se um dia eles tirarem o muro de Berlim". As notícias de seu comentário chegaram a Worwood e Cheshire. "Eu disse que faria se pudesse, contudo, pensava que era improvável que o muro caísse", disse Waters. "Isso foi antes que Berlim se abrisse, então nossa visão era diferente." Enquanto isso, Waters vinha discutindo com o produtor Tony Hollingsworth, que recentemente tinha ajudado a supervisionar um show-tributo ao aniversário de 70 anos de Nelson Mandela, que fora transmitido para 67 países diferentes. Hollingsworth estava encabeçando agora uma conferência chamada "Looking East", cuja intenção era trazer os astros do ocidente para países do oriente. Enquanto Waters ponderava a logística de encenar *The Wall* em Nova York, em Wall Street ou talvez no Arizona, no Grand Canyon, ele recebeu a inesperada notícia em novembro de que o muroestava oficialmente vindo abaixo.

Somente as vendas dos ingressos não eram capazes de cobrir os estimados 8 milhões de dólares necessários para encenar o show, e Hollingsworth foi chamado para produzir um evento para o público global da televisão. Assim, com um álbum ao vivo e um vídeo planejados, a ideia era também vender para a TV, com o show sendo eventualmente transmitido ao vivo por satélite para 35 países. Waters também colocou por conta própria 500 mil dólares adiantados de publicidade. Ele planejava tocar *The Wall* com um elenco de apoio e músicos convidados no lugar do Pink Floyd. Também foi acordado que todos os participantes doariam os *royalties* do álbum ao vivo e do vídeo para o fundo. Apesar dos rumores iniciais, o Pink Floyd não foi convidado, embora, de acordo com Nick Mason, Waters fez questão de enviar convites para todas as ex-mulheres do grupo.

Os ex-*designers* de palco do Floyd, Jonathan Park e Mark Fisher, foram trazidos de volta para ajudar a montar o show. O muro tinha agora 25 metros de altura e 18 metros de comprimento, construído com 2.500 tijolos à prova de fogo. Três guindastes foram posicionados atrás para ajudar a desmontá-lo durante o show. Um dos guindastes também trazia uma versão gigante do professor da escola de Gerald Scarfe. O artista, por sua vez, trabalhava em um novo *design* nesse ínterim: uma cabeça de porco gigantesca inflável, tendo holofotes como olhos.

Este era um projeto grandioso até mesmo para os padrões do Floyd. Mas, antes que o trabalho começasse na Potsdamer Platz, que, essencialmente, era uma “terra de ninguém” no lado oriental de Berlim, as autoridades tiveram que fazer uma busca na área para procurar bombas e minas que não haviam explodido, dormentes desde a Segunda Guerra Mundial. Durante as inspeções, descobriram um monte de entulho que outrora havia sido a entrada principal para um dos *bunkers* de Hitler. “É uma terra extraordinariamente histórica”, vangloriou-se Waters. Entretanto, com apenas oito semanas para o concerto e diversos contratos de

televisão fechados, a única banda definitivamente confirmada para aparecer era o conjunto alemão de heavy metal Scorpions. Waters convocou uma reunião de emergência e concordou em acompanhar Tony Hollingsworth a uma viagem até Los Angeles para buscar talentos.

O ex-membro do conjunto Bleeding Heart Band, Paul Carrack, tocava no projeto paralelo do baixista do Genesis, Mike Rutherford, Mike and The Mechanics, quando recebeu um telefonema. “Roger fez uma lengalenga de vinte minutos sobre como seria o maior concerto de todos os tempos, e assim por diante”, recorda-se Carrack. “Finalmente, chegamos ao ponto e me perguntou se eu tinha o telefone de Huey Lewis. Eu tinha e lhe dei, e depois perguntei: ‘E quanto a mim, Roger?’, e ele apenas respondeu: ‘Você não é famoso o bastante!’. Não houve tentativa de poupar meus sentimentos”, ri Carrack. “Na verdade, acho que Roger se deleitou bastante ao me dizer aquilo. Achei que era perfeitamente razoável, contudo. Ninguém sabia quem diabos eu era.”

O progresso foi lento. Muitos músicos, incluindo Neil Young e Eric Clapton, não puderam se comprometer, e outros concordaram a princípio, mas não deram retorno com uma resposta definitiva. Entretanto, com a diligência de Hollingsworth, a crença inabalável em si próprio de Waters e a reputação de santo de Cheshire, eles conseguiram a autorização do uso de dois helicópteros militares norte-americanos para recriar a introdução de “Another Brick in the Wall Part 2”, uma banda marcial com uma centena de militares soviéticos e a orquestra e coral da Rundfunk East Berlin Radio. Seis semanas antes do show, quando operários trabalhando no local ameaçaram largar suas ferramentas se não lhes pagassem os 200 mil dólares devidos, eles receberam em dinheiro em menos de uma hora. Chesire foi capaz de convencer um banco de Londres a ajudá-los.

Entretanto, o veterano aposentado da equipe sentiu-se inclinado a interferir quando Waters propôs incomodar o público com imagens

de dois bombardeios da Segunda Guerra Mundial. “Ele se sentiu mal com aquilo, sabendo que ele próprio estivera lá, soltando bombas em pobres bastardos”, Waters falou à revista *Q*. “Ele me disse que eu não podia fazer aquilo.” Relutante, Waters recuou.

Na noite do show, o elenco de apoio incluía Levon Helm, Garth Hudson e Rick Danko da The Band, Van Morrison, Bryan Adams, Cyndi Lauper, Sinead O’Connor e Joni Mitchell. Os atores Tim Curry e Albert Finney desempenharam os papéis do advogado de acusação e juiz em “The Trial” (embora Sean Connery tivesse sido uma das primeiras escolhas para o papel de Finney até que Waters o vetou), Marianne Faithfull (como a mãe de Pink), Jerry Hall (como a *groupie* em “One of My Turns”), a cantora alemã Ute Lemper (como a esposa de Pink) e Thomas Dolby, como o professor da escola. E, espreitando atrás do muro, estava Paul Carrack.

“Uma semana antes do show, Roger me ligou de novo”, diz Paul. “Eles já ensaiavam por lá, e acho que estavam tendo um ou dois problemas com os convidados especiais. Ele me disse: ‘Quero que você escute e aprenda essas seis músicas, só por precaução’. Então, dois dias antes do evento, recebi a ligação para seguir em frente.”

Leonard Cheshire abriu oficialmente o show de 21 de julho com o sopro de um apito da Primeira Guerra Mundial. Desse ponto em diante, a apresentação direto para “In the Flesh”, a música de metal pesado tocada pelos Scorpions. No meio de “The Thin Ice”, o desastre se abateu quando o som desapareceu, deixando Waters sozinho no palco sem poder ser ouvido. Mostrando um vislumbre raro e muito benvindo de bom humor, ele começou a sapatear antes que o som voltasse e eles pulassem diretamente para “Another Brick in the Wall Part 2”, com irritantes vocais de Cyndi Lauper, cantora convidada e idolatrada nos anos 1980, e solos estendidos dos guitarristas da Bleeding Heart Band, Andy Fairweather-Low, Snowy White e Rick di Fonzo. Infelizmente, a presença de tantos links via-satélite no local significaria que problemas com o som e

falhas de energia continuariam a ocorrer. Sinead O'Connor emocionou com "Mother", Joni Mitchell se esforçou em "Goodbye Blue Sky", Jerry Hall enganou com a famosa frase *Wow, what a fabulous room...*, como a *groupie* descabeçada de "One of My Turns", e Van Morrison vibrou pela versão extrema de "Comfortably Numb", com ajuda de vários membros da The Band, os roqueiros folk-country aprovados por Dylan que tinham vaiado o Pink Floyd lá nos anos 1970.

Huey Lewis não estava em nenhum lugar à vista. Enquanto isso, o fiel substituto Paul Carrack cantou "Hey You" por detrás do próprio muro. "Se soubesse, eu teria usado um saco de papel na cabeça", brinca. "Foi muito assustador, foi realmente o maior show de todos os tempos. Se as câmeras pudessem me flagrar, pegariam meus joelhos batendo."

Fiel à encenação do show, muito do drama original foi mantido, apesar da frequente mudança no elenco de convidados especiais. Ao usar novamente o muro como uma tela gigante para projetar imagens, Waters atualizou os filmes originais. Durante "Bring the Boys Back Home", o muro mostrava uma chamada de todos os soldados que morreram durante a Guerra. Entretanto, mais de uma testemunha pontuou os desconfortáveis paralelos entre aquelas cenas no show, seguidas de outras em que o astro do rock Pink se imagina como um ditador fascista, e os eventos de um passado ainda recente na Alemanha. Ver Waters, de uniforme militar e óculos escuros, botas do exército, discursando em "Waiting for the Worms" (*Would you like to see our coloured cousins home again?*,[1] pode ter destilado algumas memórias desconfortáveis para aqueles que tinham idade suficiente para se lembrar da vida em Berlim antes do muro.

"Todo mundo compreendeu que era uma sátira", afirmou Waters. O público estava unido para "The Trial" e o cântico final de *tear down the wall*. Os habitantes de Berlim externavam as palavras com mais sentimento do que o fã comum do Pink Floyd. Nesse contexto,

a escolha da balada do disco *Radio K.A.O.S.*, “The Tide is Turning” – uma canção celebrando a fé na raça humana – como final do show, faz sentido. Os números oficiais de presentes no show foram de duzentas mil pessoas, com outros dizendo que havia o dobro de gente no local, e uma estimativa de um bilhão de espectadores assistindo pela televisão em todo o mundo.No rescaldo, um rumor começou a circular de que o show inteiro teve que ser reencenado devido a seguidas faltas de energia; algo que Paul Carrack nega veemente. Entretanto, algumas partes tiveram que ser repetidas para as câmeras. Enquanto a maior parte dos convidados consentiu, Sinead O’Connor recusou-se a cantar sua performance em “Mother” novamente, o que resultou no uso da apresentação que ela fez durante os ensaios para o vídeo final. “Todos foram fabulosos para se trabalhar”, disse depois Waters. “Bryan Adams, Van Morrison, Cyndi Lauper, todos brilhantes. Exceto Sinead O’Connor.”

A cantora e compositora irlandesa também tinha, de acordo com Waters, reclamado da “falta de pessoas jovens no show” e sugeriu que ele deveria ter contratado “Ice-T ou alguém do gênero para retrabalhar suas canções na forma de rap”.

Entretanto, a ausência da marca Pink Floyd ainda se mostrava um problema. Lançado em setembro, nem o álbum ao vivo comemorativo, nem o vídeo atingiu o número esperado por Waters ou Leonard Cheshire. O álbum raspou o Top 30 na Inglaterra, mas ficou de fora do Top 50 nos Estados Unidos, gerando apenas uma fração do montante esperado para o Memorial Fund for Disaster Relief. Indagados sobre suas opiniões a respeito da encenação de *The Wall* em Berlim, o Pink Floyd foi diplomático e levemente crítico. “Fiquei entretido”, afirmou Nick Mason. “Se eu tivesse uma crítica, diria que gostaria que ele tivesse tido um guitarrista diferente.” Gilmour foi mais bufão quanto ao assunto: “Suspeito que a motivação de encenar o show *The Wall* em Berlim não tinha a ver com caridade”.

Em outubro de 1987, Waters tinha levado The Bleeding Heart Band a Nassau para gravar canções para uma sequência de *Radio K.A.O.S*. Seu plano na época era reviver o personagem Billy e dar continuidade à narrativa. O título de trabalho para seu novo disco era *Amused to Death*, retirado de um livro chamado *Amusing ourselves to death,* de Neil Postman, uma crítica sobre o domínio que a televisão tem em todo o mundo. Circularam rumores de que Gerald Scarfe tinha projetado a capa do álbum com três figuras (os atuais membros do Pink Floyd?) flutuando em um copo de martíni. O artista nega a história. O trabalho no álbum recomeçou após a turnê de *Radio K.A.O.S.* em meio a rompantes de atividade que duraram todo o ano de 1988 e começo de 1989, até surgirem as notícias de que Waters havia colocado o disco na gaveta. Ao mesmo tempo, corriam notícias de que ele também estava trabalhando em uma ópera baseada na história da Revolução Francesa. Levaria catorze anos até que ela viesse a ser completada.

Preocupada com as baixas vendas de *Radio K.A.O.S.*, a EMI não estava com humor para *Radio K.A.O.S. Part 2.* O relacionamento de Waters com o selo havia azedado durante a batalha judicial com o Pink Floyd, já que ele acreditava que a empresa sempre deu mais apoio à banda do que à carreira solo dele. Após o show em Berlim, Waters se retiraria das vistas do público, enquanto lidava com as perturbações de sua vida pessoal e profissional.

Em 1990, ele nomeou um novo empresário, Mark Fenwick, parte da dinastia da loja de departamentos Fenwick, que tinha anteriormente gerenciado o selo EG Records, lar de Robert Fripp e Brian Eno. No mesmo ano, Waters saiu da EMI e assinou um novo acordo mundial com o selo americano Columbia. No ano seguinte, ele apareceu para suas cinco primeiras performances desde Berlim, tocando “Another Brick in the Wall Part 2” e outros clássicos do Floyd no concerto Guitar Legends, em Sevilha. Haveria mais tumulto em sua vida privada. Waters deixou sua segunda mulher, Carolyne

Christie, após dezesseis anos juntos. Ele afirmou ter encontrado outra pessoa, a atriz americana Pricilla Phillips. Waters se divorciaria de Carolyne em 1992 e casaria um ano depois com Pricilla. Os dois também teriam um filho juntos, Jack Fletcher, em 1997.

Em agosto de 1992, *Amused to Death*, o produto de diversos anos de trabalho, em dez estúdios de gravação diferentes, foi lançado. Ele chegou cinco anos após *Radio K.A.O.S.*, a mais longa lacuna na carreira de Waters. Os membros do Floyd mergulhados em um copo de martíni não estavam na capa, trocados pela imagem de um macaco encarando um único olho espiando-o de volta de uma televisão. A capa espelhava o tema do álbum e as ideias por trás do livro de Neil Postman. Embora algumas das propostas remanescentes datassem de 1987, Waters tinha revisado muitas das canções que seguiam eventos mundiais específicos. Os temas mais centrais eram o Massacre na Praça da Paz Celestial da China, em 1989, e a primeira Guerra do Golfo, ambos televisionados exaustivamente. Waters estava em seu elemento.

“Sempre me senti intrigado por esta noção de guerra como forma de entretenimento para apaziguar o pessoal em casa, e a Guerra do Golfo abastecia essa ideia”, ele explica. “*Amused to Death* lida com a ideia de a televisão ser boa ou má.”

Como fator positivo, Waters se lembra de um documentário que viu na TV sobre a Primeira Guerra Mundial (“um exemplo que mostra a televisão assumindo seriamente suas responsabilidades”), no qual veteranos do conflito recontam suas experiências. A primeira faixa do álbum, “The Ballad of Bill Hubbard”, contém um extenso diálogo do programa, no qual um velho soldado, Alf Razzell, dos Fuzileiros Reais, pode ser escutado detalhando suas fracassadas tentativas de salvar a vida de um amigo.

Em grande parte do álbum, Waters se focou nos efeitos negativos da mídia. “Eu tinha essa imagem deprimente de uma criatura alienígena vendo a morte deste planeta, que desce em sua espaçonave, encontrando apenas esqueletos sentados em volta de

televisores", ele contou. A Guerra do Golfo ser televisionada na CNN demonstrava o poder da rede de comunicações global, mas Waters não estava impressionado. Também na sua mira estava o presidente George Bush ("fico pasmo quando o ouço falar que Deus estava ao lado dele durante a Guerra do Golfo"), cujo predecessor Ronald Reagan tinha recebido uma surra completa em *Radio K.A.O.S*.

Amused to Death era sem dúvida um álbum melhor que o anterior. Embora Waters o tenha escrito sozinho, ele havia trazido um elenco estelar de músicos de estúdio e convidados especiais, junto com a The Bleeding Heart Band. As contratações incluíam o baterista Jeff Porcaro e o arranjador Michael Kamen (ambos haviam aparecido em *The Wall*), enquanto os convidados incluíam Don Henley, do The Eagles, a cantora country Rita Coolidge e o *guitar hero* Jeff Beck, o homem que outrora foi sondado para tocar no Pink Floyd antes de David Gilmour.

A canção que Beck toca no álbum, "What God Wants Part 1", foi um ponto alto singular, além de ter sido claramente outro esforço feito por Waters para destacar um guitarrista com uma reputação que rivalizasse com a de David Gilmour. Beck explicou depois que se juntou a Waters após ele ter recebido permissão para dirigir a Maserati *vintage* do baixista por Richmond Park. Waters também tinha chamado um coprodutor, Pat Leonard, o compositor que havia escrito *hits* para Madonna e tocou teclado em *A Momentary Lapse of Reason*.

"O que Pat fez antes não me interessa", afirma Waters. "Ele sentou-se em um teatro de Chicago aos 14 anos para assistir ao Pink Floyd tocar *Dark Side of the Moon*. Ele conhecia meu trabalho inteiro e me deixou impressionado."

Um dos antigos membros da Bleeding Heart Band certa vez se lembrou de uma conversa na qual Waters declarou: "Estou no processo de escolher alguém para desempenhar uma tarefa servil em meu próximo disco". Apesar disso, Leonard deixou sua marca

em *Amused to Death*, ajudando a lhe dar a sonoridade similarmente cinematográfica de *A Momentary Lapse...* Não que Ezrin tenha passado sem ser mencionado em *Amused to Death*.

Em uma música, “Too Much Rope”, Waters canta o verso *each man has his price, Bob, and yours was pretty low*,[2] que muitos acham que se refere à decisão de Ezrin em produzir o Pink Floyd cinco anos antes. Waters explicou que “a frase original era *each man has his price, my friends*,[3] então entendam isso da forma como quiserem”. (“Isso não é um tanto quanto infantil? Não é algo incrível?”, comentou Ezrin.)

Ezrin não era a única figura de peso que estava na lista de Waters. Enquanto gravava o álbum, ele abordou o cineasta Stanley Kubrick para pedir permissão de usar no álbum diálogos do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Kubrick recusou e acabou mencionado em uma mensagem ilegível gravada de trás para a frente no começo da música “Perfect Sense Part 1”. Quem sabe, Kubrick talvez apenas estivesse devolvendo a Waters sua recusa em permitir que ele usasse *Atom Heart Mother* em um de seus filmes, mais de vinte anos antes.

Ao completar o álbum, Waters convidou seu antigo amigo Ron Geesin para ir a sua mansão em Kimbridge. “Apareci ao meio-dia e meia, e uma hora depois ele ainda não tinha chegado”, diz Geesin. “Roger costumava fazer isso quando o conheci. Você chegava no horário combinado e ele ainda não tinha voltado de seu jogo de *squash*. Eu costumava chamá-lo de FCA – Fator Calculado de Atraso. Era sua forma de tentar manter o outro em seu lugar.”

Quando Waters finalmente chegou, ele mostrou alguns esboços para Geesin da ópera na qual estava trabalhando. “Dei algumas sugestões vagas como ‘Ah, quem sabe o naipe de metais pudesse fazer isso ou aquilo...’ e ele se virou para mim e disse: ‘Eu não o convidei para saber o que pensa...’.”

Antes de sair, Waters deu a Geesin uma cópia de *Amused to Death*. Quando foi tocá-lo em casa, Ron descobriu que a caixa

estava vazia. “Então fiz uma pequena peça de arte, no formato de um CD, na qual escrevi um poema sobre o disco não estar lá, e enviei de volta para ele. Após três dias, telefonei-lhe, e ele me disse: ‘O que é esse negócio aqui? Não entendi’. Ele sabia muito bem que era só um presentinho e uma piada boba sobre o disco não estar dentro da caixa. Fizemos coisas assim durante anos. Ele só estava sendo difícil. Outra coisa que Roger me disse foi: ‘O que é essa história que escutei sobre você estar criticando o álbum?’. Eu lhe disse que não estava fazendo nada do gênero e que nem teria condições de fazê-lo. Ele falou: ‘Bom, foi isso o que escutei’. Então aquilo ficou indo e vindo, até que no final eu apenas disse: ‘Roger, vá se foder’.”

Os dois não se falaram desde então.

Para ajudar a vender *Amused to Death*, Waters se submeteu ao tipo de campanha promocional que teria entrado em choque com seu desprezo seco dos dias do Pink Floyd. Ele se apresentou como um fantástico entrevistado: explicando com paixão seu novo álbum, enquanto enviava torpedos verbais contra líderes mundiais, estações de TV, o Pink Floyd, todo mundo... Waters informou alegremente a um entrevistador que a única música que ele estava escutando atualmente era a de Joe Tex, um antigo cantor de soul. Em outro lugar, comentou que Madonna era “uma garota feia, uma pessoa fútil” e claramente não tinha necessidade de se mostrar na moda. “Eu espero que as pessoas logo se encham de adolescentes com bonés de beisebol virados para trás e rappers falando sobre a música de outras pessoas.”

Dito isso, ele ainda teve que engolir seu orgulho e fazer um clipe para a MTV. “Eu enxergo a ironia”, explicou para a revista *Details*. “Mas tive que decidir se ia manter-me firme e dizer ‘não vou fazer um vídeo’ e reduzir, assim, substancialmente as chances de as pessoas saberem sobre o disco.” O canal musical estava em sua infância quando Waters começou sua carreira solo. Infelizmente, Roger certa vez havia se recusado a responder a uma pergunta

durante uma entrevista à MTV sobre *The Pros and Cons of Hitch-hiking* (quando lhe pediram que comentasse sobre o Pink Floyd) e desde então fora deixado de lado pelo canal. Dois anos depois, o relançamento do Pink Floyd gozaria de uma ampla cobertura na MTV.

Para um homem percebido como singular e inflexível, também era gratificante escutá-lo admitir os sentimentos de insegurança sobre seu trabalho. “Permito que as pessoas me levem por avenidas em que não deveria ter seguido de fato”, ele disse ao *LA Times*. “Com o *Radio K.A.O.S*., eu me deixei levar pela tecnologia em meio a todo o litígio do Pink Floyd e acho que fiquei um pouco inseguro sobre meu valor e quem eu sou...”. Waters também revelou que fez terapia durante a maior parte dos anos 1980 para aprender como, ele mesmo falou, “libertar-se do domínio de subpersonalidades destrutivas”. Essa admissão se relacionava à terapia inspirada pelo psicólogo Carl Jung, na qual o sujeito aprende como se individualizar. Os paralelos com as ideias de Waters em *Dark Side of the Moon* eram óbvios. Jung acreditava que, embora a sociedade prepare a maior parte das pessoas para a primeira metade da vida, ela falha em fazê-lo para a meia-idade e dali para a frente.

A individualização era, portanto, uma forma de preparar a psique para a segunda metade da vida. “Você tem chances melhores de trilhar seu próprio caminho”, disse Waters. “Temos nossas cruzes para suportar. A minha maior foi a morte de meu pai e ter que crescer em uma sociedade dominada por mulheres, e a consequência disso foi que meus relacionamentos posteriores com elas se tornaram bastante difíceis.” Muitos fãs, claro, só queriam saber se ele iria voltar para o Pink Floyd ou não.

Amused to Death ganhou algumas das melhores resenhas da carreira solo de Waters. Entretanto, o *Daily Telegraph* não contribuiu com uma delas: “Caso ele tivesse sido abençoado com um senso de humor rudimentar e um pouco mais de fluência verbal [...] Roger Waters bem que poderia ser a versão pop de Martin Amis”, escreveu

Charles Shaar Murray. Waters passou uma entrevista posterior inteira para uma revista atacando Murray e outros críticos musicais: “Eles não sabem como escrever, porra”. A revista *Billboard*, entretanto, decidiu que *Amused to Death* era “um dos discos mais provocantes e musicalmente brilhantes da década”.

O álbum certamente sugeria que Waters tinha convicções profundas sobre o mundo que o cercava. Aquele não era o trabalho de um astro do rock milionário e complacente. Em contraste, o último disco do Pink Floyd tinha muito pouco disso tudo. Waters, como sempre, tinha as ideias, filosofias, obsessões, mas não conseguia se igualar aos seus colegas de banda em termos de apelo musical. A música de Roger teve que lutar com suas palavras e efeitos especiais, dos quais havia muitos em *Amused to Death*. “Perfect Sense Part 1” amplificava o problema, com o estimado cantor de soul P.P. Arnold, lutando contra muitas letras com trava-línguas, apenas para fazer com que a mensagem fosse transmitida. Apesar de tudo, era o estilo musical de Roger Waters, pelo qual ele sentia que não precisava mais se desculpar. Com três álbuns solo lançados, o público consumidor já deveria estar acostumado àquela altura – mas ainda não estava. *A Momentary Lapse of Reason* pode ter sido um triunfo do estilo sobre a substância, mas, para muitos, *Amused to Death* tinha substância demais.

Perguntado em 1992 se ele faria uma turnê do álbum, Waters disse que, sim “se ele vendesse entre três e quatro milhões”. No final, *Amused to Death* acabaria vendendo quase um milhão de cópias. Chegando ao número 8 na Inglaterra, foi seu álbum que atingiu a melhor colocação nas paradas até então. Para seu criador, como sempre, vendas e críticas tinham pouca importância. “Acho uma obra sensacional”, ele refletiu depois, colocando-o lado a lado com *Dark Side of the Moon* e *The Wall* como um de seus melhores álbuns. Em momentos mais verborrágicos, Waters afirmaria, não sem razão, que, se *Amused to Death* tivesse sido um disco do Pink Floyd, ele teria vendido dez milhões de cópias. Apesar de toda sua

empáfia, a falta de sucesso do disco deve tê-lo machucado. Ele ficaria sete anos sem tocar ao vivo.

Apesar de não estar flutuando no copo de martíni imaginado por Roger Waters, o Pink Floyd tinha estado dormente desde que se apresentou em Knebworth. Eles tinham suas vidas para tocar. David Gilmour havia se divorciado, enquanto Nick Mason casou-se com a atriz de televisão e apresentadora Annette Lynton, com quem teria mais dois filhos, Guy e Carey.

Em 1990, os parceiros do Floyd e Steve O'Rourke competiram na corrida de carros esportivos Carrera Pan America, no México. O'Rourke tinha vendido previamente os direitos para filmar a participação deles para cobrir os custos de competir. Três dias depois, o desastre aconteceu quando o Jaguar dirigido por Gilmour, com O'Rourke no banco do passageiro, acelerou ao longo da borda de um aterro próximo à cidade de San Luis Potisi, deixando o guitarrista ferido e o empresário com uma fratura exposta na perna. Após escapar da morte, eles voltaram à Inglaterra para gravar a trilha sonora de um filme.

Ao perceber que precisavam de ajuda, Gilmour, Mason e Wright reuniram algumas feras, Gary Wallis, Jon Carin e Guy Pratt, e foram para o Olympic Studios, em Londres. As sessões foram um contraste firme com o processo lento e agonizante de *A Momentary Lapse of Reason*. Sem a pressão de ter que criar um disco do Pink Floyd, os músicos simplesmente fizeram *jams* juntos, com o guitarrista Tim Renwick, que ainda acumulava tarefas no novo álbum de Bryan Ferry. Eles fizeram sete canções; a gravação mais rápida do Pink Floyd desde a trilha sonora de *Obscured by Clouds*. Lançado em abril de 1992, nem o filme, nem a trilha chamaria a atenção de ninguém a não ser do fã mais ardente do Pink Floyd. Entretanto, esse novo modo de trabalhar se mostraria crucial para o próximo disco do Floyd. Não que David Gilmour estivesse com alguma pressa para começar o álbum. Ao contrário, ele retornou à

sua faceta de guitarrista contratado (sugerindo aos seus clientes que doassem seus honorários para caridade). A guitarra de Gilmour agraciou os álbuns de, entre outros, Warren Zevon, Propaganda, Paul Young, All About Eve e o antigo colega Roy Harper. Ele também compôs uma nova música, “Me and J.C.”, para a versão filmada de *O jardim de cimento*, o sombrio conto de Ian McEwan sobre incesto e assassinato.

Em 1992, Gilmour e Mason se reuniriam somente para fazer alguns shows beneficentes em Londres, incluindo o Chelsea Arts Ball, no Royal Albert Hall, onde Richard Wright se juntou a eles no palco. Em novembro, a EMI lançou “Shine On”, uma caixa com sete discos, de *A Saucerful of Secrets* a *A Momentary Lapse of Reason*, além de um álbum extra contendo seus primeiros *singles*. Os críticos rapidamente atiçaram as brasas da disputa Waters *versus* Gilmour, com ambos os lados mordendo a isca. Novamente, Gilmour disse à revista *Musician* que ele tinha feito várias partes dos baixos nos discos do Pink Floyd e que Waters ironizava agradecendo-o sempre que ganhava uma votação de Melhor Baixista. Waters, por sua vez, negou o rumor de que tinha mandado produzir 150 rolos de papel higiênico com o rosto de Gilmour impresso, embora tenha dito que era uma boa ideia. Lá estava o padrão das alfinetadas: Waters era um músico ruim; Gilmour e Mason não tinham criatividade. Como o baterista disse alguns anos depois, “se nossos filhos se comportassem assim, teríamos ficado bastante contrariados”.

Em uma fase mais otimista, em 1993 o Pink Floyd começou a trabalhar mais uma vez. Melhor ainda, o grupo começou a tocar no estúdio sem a ameaça de processos legais ou chamadas telefônicas de advogados que quebrassem a concentração. As sessões começaram no Britannia Row, apenas com Gilmour, Mason e Wright juntos, antes de o baixista Guy Pratt ser convidado a se juntar ao trio.

“Era emocionante saber que estava tocando para um disco do Pink Floyd”, admite Guy. “Às vezes, Dave trazia algumas ideias e eu colocava uma linha de baixo básica, apenas para perceber o quanto eu tocava fora da cadência. David sempre tinha uma alternativa melhor: ‘Sim, isso é ótimo... mas vamos tirar noventa por cento das notas que estão aí’.” Essas sessões geravam sequências de acordes aleatórias, *riffs* e ideias. Apesar de o engenheiro Andy Jackson também estar de volta à labuta, Gilmour mantinha um gravador próximo de onde estava tocando e apenas pressionava o botão “gravar” sempre que sentia que a banda estava chegando a algum lugar. Pouco depois, eles decidiram chamar um coprodutor.

“Meio que assumi que faríamos tudo de novo, já que David e eu ficamos em contato com base na amizade”, disse Bob Ezrin. “Então, Steve O’Rourke me telefonou, perguntou se eu faria, e aí me contou o quanto a menos me pagaria. Ele sempre tentava algo assim.”

Ao final, a banda dispunha de 65 fragmentos individuais nas pilhas de fitas. Decidiram fazer uma abordagem diferenciada para selecionar o material. “Tínhamos o que chamávamos de ‘a grande audição’, na qual escutávamos todos os fragmentos, e todo mundo votava em sua peça favorita, para vermos qual era mais popular”, explicou Gilmour. De acordo com ele, os fragmentos foram a seguir reduzidos aos “25 melhores que, na verdade, eram os 27, já que mais dois foram adicionados”. O processo prosseguiu, com os trechos sendo rascunhados todos juntos ou fundidos a novas propostas. A seleção final passou por cerca de quinze ideias, das quais quatro seriam descartadas antes que o *tracklist* final de onze canções fosse definido.

Esse processo teve seus inconvenientes quando, de acordo com Nick Mason, Richard Wright concedeu a cada uma de suas ideias o número máximo de pontos, influenciando a votação. Apesar de seu envolvimento, Wright ainda não era contratado da banda como membro integral, algo que claramente o irritava.

“Chegou bem próximo de um ponto em que eu não ia fazer o álbum”, ele disse em 2000, “porque não achava mais justo o que tínhamos concordado.” Mas, por mais contrariado que possa ter ficado, Wright optou por permanecer e seria recompensado com cinco coautorias no disco final – a primeira vez que ele recebia um crédito de composição em qualquer álbum do Pink Floyd desde *Wish You Were Here*. Entretanto, como Gilmour, Wright não se considerava um letrista natural. Nick Laird-Clowes, do Dream Academy, e Anthony Moore, o letrista de *A Momentary Lapse...*, acabariam contribuindo, mas Gilmour também tinha uma parceira para escrever em tempo integral: sua nova namorada.

Polly Samson era uma jornalista que fora apresentada a Gilmour em um jantar. Filha de pais comunistas – mãe chinesa e pai alemão –, ela teve uma educação pouco convencional. Samson havia sido expulsa da escola antes de mergulhar em um trabalho na publicidade que a levou a uma tarefa como colunista de fofocas do *Sunday Times* no início dos anos 1990. Nesse ínterim, ela criara sozinha seu filho, Charlie, após a partida do pai do garoto, o escritor de teatro Heathcote Williams. Amigos em comum tentaram apresentá-la a Gilmour em diferentes ocasiões, até que ele finalmente telefonou para ela e a convidou para assistir a um show do U2.

No começo, o papel de Samson no novo disco era meramente de encorajamento. “Ela tentava me persuadir e apontar a direção onde devia colocar minha energia”, lembrou-se Gilmour. O ponto culminante do álbum foi uma canção que se chamaria “High Hopes”, na qual Gilmour, com a motivação de sua namorada, refletiu sobre sua infância em Cambridge. “Ela me ajudou a começar ‘High Hopes’, mas logo ficou claro que seria melhor se ela própria participasse. Polly tentou *não* participar de início, mas eu queria que ela fizesse e ela concordou.”

Gilmour trabalharia com o resto da banda no estúdio antes de voltar para casa e passar a noite escrevendo com Polly. “Havia um

lado invisível em todo o processo", ele explicou, "algo de que Nick, Bob e Rick não tinham ciência."

A presença de Polly logo provocou choques entre alguns membros do círculo de Gilmour. "Não foi fácil no início", admite Bob Ezrin. "Colocou certa tensão no grupinho dos garotos, e era quase um clichê ver uma mulher nova aparecer e então se envolver na carreira deles. Mas ela inspirava David e lhe deu maior confiança, desafiando-o. O que quer que David estivesse pensando na época, ela o ajudou a verbalizar."

"Polly tem uma tendência de perturbar todo mundo", Gilmour admitiu para a revista *Mojo*. "Não sei se ela perturbou Nick ou Rick, mas com certeza contrariou a gerência." "High Hopes", daria ao álbum o impulso necessário. "Foi a canção que uniu todo o disco", diz Bob Ezrin. "Era a música mais completa emocionalmente que tínhamos. Estávamos no rio, no inverno, na boa e cinzenta Inglaterra. Há uma atmosfera toda especial na Inglaterra nessa época do ano. Faz com que as pessoas migrem para dentro de si, é tão introspectivo, e a música capturou essa essência."

O relacionamento de Polly Samson com Gilmour não foi o único com que a banda teve de lidar. Desde o final da turnê de *A Momentary Lapse...*, Guy Pratt e Gala Wright se tornaram oficialmente um problema. "Foi uma fase estranha para mim", diz Guy. "Gala e eu tínhamos acabado de sair de férias, e acho que havia uma esperança no acampamento de que nós iríamos nos desentender e tudo voltaria ao normal. Só que isso não aconteceu. Quem sabe na minha cabeça fosse algo maior do que era de fato, mas eu sentia como se estivesse o tempo todo pisando em ovos."

Para piorar a tensão, Pratt vivia bem próximo de Richard Wright, em Kensington. "Então, no estilo comum de dividir tudo do Pink Floyd, eu normalmente era designado como motorista de Richard. Assim, tinha uma hora de silêncio todas as manhãs, com Rick sentado naquele horrível Golf da Volks que eu dirigia na época."

Jon Carin e Gary Wallis foram trazidos para testemunhar o sofrimento de Guy e completar a banda, antes que as gravações das faixas oficiais já selecionadas começassem. Apoio adicional veio de uma equipe de cinco *backing vocals*, incluindo Sam Brown e Durga McBroom, a cantora da turnê de *A Momentary Lapse...*, e do arranjador de orquestra Michael Kamen. Tim Renwick veio tocar guitarras adicionais junto com outro veterano do Pink Floyd, Dick Parry. O último álbum do saxofonista com o Pink Floyd havia sido *Wish You Were Here*. Ele só voltara a tocar o instrumento após trabalhar como balseiro por diversos anos, quando enviou um cartão de Natal para David Gilmour.

"Eu apenas telefonei para ele e perguntei se poderia fazer uma audição para a turnê", disse Gilmour. Parry visitou o *Astoria* e, em poucos segundos, ficou claro que ele ainda estava apto para tarefa. Ele acabou tocando em uma música, "Wearing the Inside Out".

Enquanto isso, o tecladista Carin atormentou o técnico de guitarra de Gilmour, Phil Taylor, para localizar alguns dos antigos teclados da banda dos anos 1970, incluindo o órgão Farfisa. Tirados do depósito onde haviam sido guardados, ele "sampleou" os sons, alguns dos quais acabaram sendo utilizados nas faixas "Take it Back" e "Marooned". Como Andy Jackson explicou depois, "parecia um álbum de verdade do Floyd mais uma vez".

Apesar de Gilmour desistir da ideia de fazer um disco conceitual, um tipo de tema começou a emergir à medida que as músicas eram desenvolvidas. À luz dos últimos problemas do Pink Floyd, havia certa ironia nos títulos de canções como "Keep Talking" e "Lost for Words". Mas enquanto relutava em dissecar as ideias por trás das canções, Gilmour chegou a dizer que muito do trabalho lidava com o tema de comunicação e a noção de que, se as pessoas simplesmente conversassem umas com as outras, poderia se resolver grande parte dos problemas da vida. "Quem sabe eu precisasse descarregar meu subconsciente", ele admitiu.

Surpreendentemente, a banda saiu da toca para uma rara apresentação ao vivo em setembro. O Floyd tocou três músicas – “Run Like Hell”, “Wish You Were Here” e “Comfortably Numb” – no Sussex’s Cowdray Ruins Castle, para levantar fundos para o hospital local. Aqueles que pagaram 140 libras pelo ingresso também puderam ver alguns astros como Eric Clapton, Genesis e os membros sobreviventes do Queen.

Em dezembro, o disco estava quase completo. Entretanto, apesar do envolvimento de Bob Ezrin, o supervisor da mixagem de *Dark Side of the Moon*, Chris Thomas, assumiria a mix final. “Isso *foi* desapontador”, admite Ezrin, “mas todo mundo achava que podia fazer melhor.”

Agora, tudo o que tinham de fazer era escolher um título para o álbum. Embora não estivessem tão preocupados com o nome quanto em *A Momentary Lapse of Reason*, não conseguiam chegar a um consenso. Durante um jantar, um amigo da banda, Douglas Adams, autor de *O guia do mochileiro das galáxias*, sugeriu *The Division Bell*, baseado no nome do sino utilizado na House of Commons para reunir membros ausentes do parlamento na hora de votar (Gilmour: “Ele dividia os sins dos nãos”). Adams tinha apenas visto algumas das letras do álbum e destacou aos versos de “High Hopes”. Em troca, a banda doou cinco mil libras à instituição favorita dele, a Environmental Investigation Agency.

A sugestão viera no momento certo: uma noite antes do prazo final imposto pela EMI. Storm Thorgerson iria supervisionar outra ideia grandiosa em nome da banda. Inspirado pelo tema da comunicação, Storm tinha rascunhado uma imagem de “duas cabeças se encarando, ou conversando uma com a outra, constituindo um terceiro rosto”. A terceira face sinistra, que podia ou não ser enxergada pelos fãs, dependia de como estivessem olhando, o que representava, nas palavras de Storm, “a face ausente – os fantasmas do passado do Pink Floyd, Syd e Roger”. Gilmour não ficou convencido.

Após receber mais um conjunto de rascunhos, ele finalmente recebeu bem a proposta. Dois conjuntos de cabeças esculpidas com 3 metros de altura, no estilo imponente das estátuas Aku-Aku da Ilha da Páscoa, foram, então, construídos. Um conjunto seria feito em pedra, o outro, em metal. As peças foram transportadas para um campo em Ely, próximo ao local onde Gilmour crescera, onde permaneceriam camufladas e com segurança durante 24 horas, até que as condições meteorológicas e a luz fossem adequadas para fotografá-las. Quando Thorgerson decidiu que havia necessidade de uma fileira de luzes entre as duas "bocas" para representar o discurso, adquiriram quatro holofotes baratos e os ligaram à bateria do carro do fotógrafo. As efígies de pedra seriam utilizadas na versão cassete de *The Division Bell*, e as de metal, na capa do CD. As cabeças de metal acabariam montando guarda do lado de fora do Earls Court, em Londres, na ocasião seguinte em que o grupo tocasse lá.

Os anos 1980 viram Gilmour e Mason, assim como Roger Waters, correndo atrás do próprio rabo para fazer música atual que soasse relevante. Quando aquele momento passou, contudo, tanto *A Momentary Lapse of Reason* e o trabalho de Waters *Radio K.A.O.S.* sofreriam as consequências. *The Division Bell* se esforçou menos e não fez concessões óbvias à era moderna, mesmo que algumas bandas novas fossem ávidas ao declarar seu amor pelo Pink Floyd. Desde a última vez que a banda lançara um disco de estúdio, a *dance music* e a "cultura *rave*" haviam deixado sua marca no cenário musical (Gilmour contou à revista *Q* que ele já estivera em festas com ácido, mas "nunca em uma muito grande"). Em 1993, ele concordou em ser entrevistado por Alex Paterson, da dupla de *techno dance* The Orb, para uma matéria de capa da *Melody Maker*.

Gilmour contou que viu The Orb ao vivo e que possuía alguns de seus discos; Paterson delirou ao mencionar o álbum do Pink Floyd, *Meddle.* Contudo, não foi um grande encontro de mentes que

pensavam igual, mesmo com Nick Mason revelando depois que as *jams* para as composições de *The Division Bell* tivessem incluído um conjunto de meandros no estilo de The Orb, intituladas “The Big Spliff”.

Em outro lugar, a banda americana de rock Nirvana, amálgama de punk rock e heavy metal com o visual singular de seu cantor Kurt Cobain, tinha vendido milhões de discos. Uma leva de conjuntos que tinham a mesma mentalidade “grunge” a seguiu, com o roqueiro das antigas Neil Young até mesmo fazendo um disco com os rivais do Nirvana, o Pearl Jam. *The Division Bell* era cheio de solos de guitarra, mas não havia “grunge” algum ali, felizmente. Como Gilmour explicou, “o Pink Floyd é uma antiga e gigantesca fera, mas é *minha* antiga e gigantesca fera, e eu gosto dela assim.”

Lançado em março de 1994, o “Novo Floyd” emplacou o primeiro lugar nos dois lados do Atlântico. Ninguém estava surpreso. Em poucos meses, Gilmour estava dizendo à imprensa que *The Division Bell* soava mais como um genuíno disco do Floyd do que tudo o mais feito desde *Wish You Were Here*. A abertura instrumental, “Cluster One”, com sua estática e chilreares extraterrestres – como sinais de outra galáxia –, era sem dúvida território familiar para o Pink Floyd. Qualquer pessoa que passasse pelo seletor de faixas do CD player notaria que a maioria das onze faixas começava com algum teclado abstrato ou uma nota sonora de origem inidentificável.

Por mais temerosa que tivesse sido a ideia de o Pink Floyd ter sua própria Yoko Ono, as letras de *The Division Bell* tinham mais clareza do que a maior parte de *A Momentary Lapse of Reason*. Gilmour não estava disposto a explicar, mas parecia que sua nova parceira o tinha coagido a explorar seus sentimentos com mais detalhes do que de costume. “A Great Day for Freedom” parece, a princípio, ser endereçada à destruição do Muro de Berlim, mas havia outra mensagem salpicada, de otimismo perdido e esperança. Temas similares de recomeços contrapostos a reflexões

melancólicas ocupavam todo o álbum. Gilmour estava apaixonado, mas ainda assim permanecia resguardado.

"High Hopes" foi o grande destaque do trabalho. Com seus sinos de igreja ressonantes, vocais vívidos e a lembrança de tempos passados, como se a antiga voz fatigada da canção de *Atom Heart Mother*, "Fat Old Sun", tivesse retornado 25 anos depois para atualizar a história. "What Do You Want From Me?" era mais combativa, com outro nível musical e lírico. Um blues lento sobre questões disparadas por Gilmour – *Do you want my blood, do you want my tears?*[4] –, a música tinha sido inspirada, conforme ele admitiu, em uma discussão com Polly Samson por falta de comunicação. "Marooned" combinou o som de baleias de uma praia de Ibiza ao nascer do sol e, depois, deu à banda um Grammy Award por Melhor Música de Rock Instrumental. Entretanto, *The Division Bell* é mais interessante quando Gilmour é forçado para fora de sua condição de *guitar hero* e começa a cantar novamente sobre amor e sexo em "Coming Back to Life", e sua própria natureza inarticulada em "Keep Talking", complementado por um *sample* computadorizado da voz do professor Stephen Hawking, autor de *Uma breve história do tempo*.

O álbum tropeça com "Take it Back", uma canção no estilo Simple Minds/U2 que teria se enquadrado melhor em *A Momentary Lapse of Reason* ou até mesmo no disco solo de Gilmour, *About Face*. Ou em nenhum. Contudo, para os fãs vidrados, o golpe mais surpreendente foi Richard Wright fazer seu primeiro *take* vocal desde *Dark Side of the Moon*. "Wearing the Inside Out" havia sido coescrita por Wright e Anthony Moore. Como comentou uma pessoa amiga da banda, "ela fez Moore penetrar na cabeça de Rick e arrancar as palavras de dentro". Qualquer um ligeiramente familiarizado com as experiências passadas de Wright no Pink Floyd e, como se suspeita, da vida em geral, seria tocado pelas palavras. O tom trêmulo e a letra dolorosa sugeriam um homem encontrando seu caminho de volta à civilização pela primeira vez em muito

tempo. “Há muita honestidade emocional ali”, avalia Bob Ezrin. “Os fãs tomaram contato com o lado triste e vulnerável de Rick.”

“Poles Apart” é a canção que se conecta mais diretamente aos fantasmas do passado do Floyd. Gilmour não a explicaria, mas Samson confirmou depois que ele falava sobre Syd Barrett no primeiro verso e Roger Waters no segundo. Havia até mesmo uma *mêlée* de sons Wurlitzer, um representante da era psicodélica do *The Piper at the Gates of Dawn*, para separar os dois. Gilmour soa genuinamente reflexivo, falando sobre experiências partilhadas e amizades perdidas ao longo do caminho.

Enquanto o Pink Floyd tinha se tornado um garoto chorão para os críticos, lamentando a vaidade de sua autossatisfação como astros do rock envelhecidos, o cantor original da banda não padecera de tal aprovação. Desaparecido quando ainda era jovem e bonito, Barrett encantou muitos punks no final dos anos 1970 e bandas de rock eletrônico nos anos 1980 e 1990, de ambos os lados do oceano.

Michael Stipe, vocalista do R.E.M., era um grande devoto de Syd. Roger Waters trombou com o R.E.M. nos bastidores de um show em Londres e deu de cara com Stipe muito pouco receptivo. “Ele sentou-se em um canto, de costas para mim”, lembra-se Waters. “Então foi para o palco e fez um bis, uma versão *a cappella* de uma música de Syd, ‘Dark Globe’, o que deve ter sido a maneira dele de dizer ‘Syd era legal, mas você é um filho da puta’.”

Na Inglaterra, outra banda de Cambridge, The Soft Boys, vinha modelando desde 1980 seu som neopsicodélico nos clássicos de Syd. Quando o Pink Floyd lançou *The Division Bell*, uma onda de novos conjuntos ingleses, incluindo o Blur, surgiu, inspirados em The Who, The Kinks, The Beatles e no Floyd da era Syd. O mito de Barrett não havia diminuído.

Em 1992, a Atlantic Records contatara a família de Syd, oferecendo 75 mil libras por qualquer nova gravação que pudesse ser tirada de Barrett. A família recusou. Na primavera de 1993, a

EMI seguiu o aniversário de vinte anos de *Dark Side of the Moon* com *Crazy Diamond*, uma caixa com todas as gravações de Syd. Um mês depois, *Syd's First Trip*, o filme de Barrett supostamente viajando em Cambridge, foi lançado em vídeo. O material original fora recheado com filmagens adicionais da banda com Andrew King do lado de fora do Abbey Road. Todos pareciam incrivelmente jovens e bonitos, vestindo seus melhores trajes de astro pop. Alguns anos depois, o Pink Floyd adquiriu os direitos do cineasta Nigel Lesmoir-Gordon e o retirou de circulação.

"Vendi o filme por intermédio de Steve O'Rourke", diz Nigel. "Eles compraram porque eu queria lhes vender, já que precisava do dinheiro. Contudo, jamais chamei o filme de *Syd's First Trip*. Não acho que tenha sido a primeira vez que Syd tomou ácido. Ele morria de vontade de tomar LSD e ser filmado."

The Division Bell tinha finalmente ajudado Steve O'Rourke a realizar seu desejo de ser incluído em um álbum do Pink Floyd. No final de "High Hopes", ele pode ser ouvido conversando ao telefone com o filho mais jovem de Polly, Charlie, que de repente desliga na cara dele. Até hoje, a voz de O'Rourke é a última a ser escutada no que muito bem pode ser o último disco do Pink Floyd. Não que alguém, incluindo David Gilmour, tenha anunciado isso na época.

Os rumores começaram, novamente, sobre uma reunião com Roger Waters. "Não discutimos isso e não há absolutamente probabilidade alguma de isso ocorrer", avisou o guitarrista. Com outra turnê mundial agendada, Gilmour não tinha intenção de partilhar a administração de sua "antiga e gigantesca fera" com mais ninguém.

A analogia com a antiga e gigantesca fera está refletida em algumas resenhas sobre o novo disco. "O álbum dá um desconfortável sopro da meia-idade e sensibilidades cinzentas", reclamou Tom Graves na *Rolling Stone*.

David Bennun na *Melody Maker* o descreveu como "mascar um balde de cascalho". Stuart Maconie da *Q* foi mais complacente:

“Musicalmente é aquele estilo imutável do Floyd, lavado de lembretes e referências antigas. Eles permanecem únicos e enigmáticos”. A crítica mais feroz de todas seria a de Roger Waters. “Letras escritas pela nova esposa?”, ele reclamou para o escritor John Harris. “Quero dizer, dá um tempo. Qual é? E que sangue-frio para chamar isso de Pink Floyd. É um disco *horroroso*!”

O guitarrista despresou os comentários do antigo colega de banda como se não se importasse. Talvez ele fosse cavalheiro demais para pontuar que Waters foi o único membro da banda de todos os tempos a incluir a fotografia da esposa em um disco do Pink Floyd (*Ummagumma*). Ou talvez ele tenha apenas se esquecido disso.

Embora não fosse mulher de Gilmour ainda, Polly logo seria. Ele já a havia pedido em casamento e, após deliberar um pouco, ela aceitou. “David me fez escrever algumas canções do Pink Floyd, que foi uma forma bastante inteligente de me dar autorrespeito”, ela contou à escritora Suzi MacKenzie. Tendo vivido por conta própria durante alguns anos e criado o filho sozinha, Samson tinha, conforme afirmou, se tornado cautelosa quanto a encontrar um marido que removesse automaticamente suas preocupações financeiras. Ao escrever para *The Division Bell*, ela ganhou bastante dinheiro e foi, em suas palavras, “capaz de se casar em boas condições”. Os dois se casaram em julho de 1994, no cartório de Marylebone.

Apesar de todos os protestos de Waters, *The Division Bell* era um álbum melhor e mais convincente do que *A Momentary Lapse of Reason*. A banda encarou o mesmo obstáculo que qualquer grupo de sua geração: como fazer música nova que competisse com a afeição dos fãs pela música feita no passado. Eles jamais poderiam bater *Wish You Were Here* ou *Dark Side of the Moon*. Em vez disso, *The Division Bell* oferecia cuidadosos lampejos desses álbuns notáveis, ao passo que assegurava que ao menos algumas de suas canções – “High Hopes” e “Poles Apart” – não iriam mandar de imediato os membros do público aos banheiros e espaços para se

refrescar na próxima vez em que estivessem tocando em um estádio.

“Há muita coisa em *The Divison Bell* que eu ainda adoro”, diz Guy Pratt. “Ele padece de um pouco da ressaca de produção dos anos 1980. Não consigo escutar ‘Keep Talking’, acho-a uma enorme bagunça, mas grande parte dele me lembra o Pink Floyd de antes de *The Wall*. ‘High Hopes’ é uma dessas canções que nunca me cansam.”

A escala e o espetáculo da turnê de *A Momentary Lapse...* eram um desafio imediato a ser encarado. A primeira resposta da banda foi contratar a construção de uma aeronave Skyship 600 completa, com a insígnia do Pink Floyd. A aeronave acompanhou uma recepção à imprensa para o álbum e a temporada nos Estados Unidos. Uma A60 similar foi então desvelada para o lançamento na Inglaterra. Enquanto isso, a banda se submeteu a três semanas de ensaios intensivos na base da força aérea da Carolina do Norte.

“Dave, Nick e Rick não tinham limites para o orçamento dessa temporada”, afirmou Steve O’Rourke. E assim foi. A turnê *The Division Bell* exigiria uma equipe de duzentas pessoas, além do uso de um avião militar russo fretado e dois Boeing 747 somente para transportar o conjunto de palco, projetado por Mark Fisher, dos Estados Unidos para a Inglaterra.

O *set* revisitava temas familiares para o Pink Floyd, que simplesmente atualizava e turbinava tudo. Uma política “maior e melhor” estava em andamento. Havia novos vídeos para “Money”, “Time” e “Shine On You Crazy Diamond”, cortesia de Storm Thorgerson. Com três palcos idênticos, enquanto um estava sendo montado em um estádio, os outros dois já podiam ser colocados no lugar dos dois shows seguintes. Havia *dois* porcos gigantes, quatrocentos Varilights, trezentos alto-falantes e uma tela circular de 12 metros, dois canhões de lasers...

... E para ajudar a custear a extravagância, um contrato de patrocínio com a Volkswagen.

Gilmour imediatamente se arrependeu da decisão. “Confesso não ter pensado suficientemente bem em tudo antes de assinar. Ter nosso nome ligado à Volkswagen é algo que não desejo. Todo o dinheiro que ganhei com aquilo, doei para caridade.”

A turnê abriu em 29 de março, no Joe Robbie Stadium, em Miami. A banda suplementar foi a mesma da turnê de *A Momentary Lapse...*, mas agora incluía o saxofonista Dick Parry no lugar de Scott Page, com as *backing vocals* Durga McBroom, Sam Brown e Claudia Fontaine. Outro veterano de shows do Floyd no passado, Tony Howard, foi o *tour manager*, agente da banda no tempo em que ela assinou com a Morrison Agency.

A presença de Tony Howard não era o único elo com o passado. O show do Floyd abriu naquela noite com “Astronomy Domine”, a primeira música do primeiro disco da banda. Procurando um efeito visual para acompanhá-la, a banda entrou em contato com o *designer* original de luz do Floyd, Peter Wynne-Willson. Desde 1967, Wynne-Willson era responsável por alguns inovadores projetos de iluminação e invenções. Mas a turnê *The Division Bell* seria o primeiro encontro dele com o Pink Floyd desde 1968, quando topara com eles inesperadamente em Amsterdã, onde estava trabalhando com uma pobre trupe de teatro: “Dave Gilmour, muito gentilmente, pediu que a gerência do Floyd me desse uma passagem de avião para voltar à Inglaterra, já que eu estava vivendo uma existência cheia de privações”. Vinte e sete anos depois, Wynne-Willson foi chamado para replicar as luzes e efeitos a óleo que outrora maravilharam os fãs chapados do clube UFO.

Em uma das últimas turnês da banda, eles tocaram o novo álbum inteiro. Dessa vez, as peças de *The Division Bell* foram espaçadas com canções como “Another Brick in the Wall Part 2”, “One of These Days”, “Wish You Were Here” e “Money”. Ainda diminuído por uma miríade de efeitos especiais circulando ao seu redor, a banda mudara desde *A Momentary Lapse...* Nick Mason não estava mais tão ofuscado pelo segundo baterista Gary Wallis. Embora as

brilhantes *backing vocals* oferecessem um vislumbre de glamour, um Gilmour tosquiado e esguio, agora em um regime de exercícios, parecia mais saudável do que nos anos anteriores.

Em Houston, Texas, o bis final de “Run Like Hell” foi cancelado quando uma tempestade de raios tornou o palco um risco. Enquanto a turnê progredia pelo México, Califórnia e de volta ao Texas, a mudança mais notável era a do público. O Pink Floyd estava vendendo ingressos agora a famílias inteiras e a uma garotada jovem demais para tê-los assistido nos anos 1970. A revista americana *Billboard* acreditava que o recente relançamento de *Dark Side of the Moon* e sua volta às paradas mostraram a banda a uma geração mais nova. Gilmour estava encantado: “Há pessoas que dizem que nós deveríamos dar espaço a bandas mais novas. Não é assim que funciona. Elas têm que abrir seu próprio espaço”.

Mas como o guitarrista Tim Renwick se recorda, “a turnê *The Division Bell* foi muito mais sóbria que a anterior”. A presença de Polly Samson, da nova esposa de Nick Mason, “Nettie”, e do filho de Richard Wright e de sua terceira esposa, Millie, garantiam que “todo mundo fosse para a cama mais cedo”.

“Na turnê anterior, a atitude tinha sido: ‘Ok, para qual clube iremos esta noite?’”, recorda-se Tim. “A seguinte foi um contraste total. A segurança estava bem mais rígida também, já que eles não queriam que muitos dos animais festeiros da última turnê aparecessem. Ainda dava para curtir, mas acho que havia certo ressentimento por parte dos membros mais jovens.” Eles também sabiam a quem culpar.

“Havia a sua dose de antiPolly rolando”, admitiu Gilmour. “Quer fosse antimulheres ou antinovatos, era uma luta forte ocorrendo. Antes de Polly, era um clube dos garotos. Acho que ela era vista como a polícia, o que foi injusto, mas ela recebeu grande parte das críticas por causa disso.”

Quando os dois começaram seu relacionamento, Gilmour concordou em parar de usar cocaína. “Fiquei muito amigo da

cocaína", ele admite. "Acho que aconteceu porque eu tinha me divorciado e decidi me divertir, e isso coincidiu com a volta do Floyd. Havia diversos motivos. Tomar a decisão de parar foi difícil, mas, uma vez que o fiz, tudo ficou mais fácil. Mas muitas pessoas haviam investido na pessoa que eu era, a pessoa que tinha a coca, e não queriam que eu me tornasse alguém diferente."

O trabalho diário de Polly como escritora e jornalista também lhe dava uma visão diferente do show. "Acho que ela fez críticas sobre o show mais credenciadas do que nós", diz Guy Pratt. "Mas isso significou que acabamos mudando algumas coisas porque um crítico não havia gostado. Isso decerto me perturbou e permiti que meus sentimentos viessem à tona para o resto do grupo em algumas ocasiões. Contudo, fiz isso sem que perdesse minha amizade com eles." Ele acrescenta: "Essa turnê foi cheia de tensões. Mas acho que foi para o melhor. O Pink Floyd foi o resultado de choques durante tantos anos que acho que ele ainda funcionava melhor quando não era apenas uma banda com desajustados felizes".

Havia outro fator potencialmente divisor a ser considerado. Diferente da turnê anterior, agora no final do show, os três fundadores davam um passo à frente para agradecer. O que, de acordo com Nick Mason, deixou alguns membros da banda de apoio irritados.

Por sua vez, os outros músicos e diversos membros da equipe fizeram suas próprias panelinhas, um clube sarcástico que se reunia embaixo do palco após o show ou até durante o intervalo. O clube era chamado de "The Donkey's Knob".

A presença dos filhos da banda em algumas apresentações foi outro afiado lembrete de suas vidas longe do Pink Floyd. A filha mais velha de Nick Mason estava trabalhando para ele na turnê; alguns dos filhos de David Gilmour se juntavam a ele em certas datas; enquanto o baixista Guy Pratt cimentaria seu relacionamento

com a banda ainda mais ao se casar com Gala Wright. Uma pessoa de dentro da equipe comentou: “Foi a turnê menos rock-n’-roll de todas. Todos estavam em novos relacionamentos e voltaram a ser homens de família”.

Haveria, contudo, um significativo retorno aos dias de outrora. Em 15 de julho, no Pontiac Silverdome, em Detroit, a banda mudou seu repertório. A segunda metade do show apresentou *Dark Side of the Moon* completo. A banda vinha considerando tocá-lo desde 1987. Agora, finalmente haviam se comprometido em fazê-lo. Nick Mason achou uma experiência emocional. “Lembrou-me de nossa história, da forma como costumávamos ser”, ele disse. “Foi o que nos tornou uma grande banda *americana*. Mas chegamos a um novo patamar e imediatamente sofremos com aquilo por não saber o que fazer a seguir. As discordâncias que antes não existiam começaram.”

Dark Side... seria tocado novamente duas noites depois no estádio dos Giants, em Nova Jersey, e de forma aleatória ao longo do resto da turnê. Enquanto isso, o advento da internet deu aos fãs do Pink Floyd mais avançados tecnologicamente uma nova mídia para se comunicar. Após alguns meses da turnê de *The Division Bell*, *posts* começaram a aparecer em um grupo de notícias sobre a banda na Web, feitos por um indivíduo conhecido apenas como Publius. Ele/ela convidava fãs a escrutinarem as artes, letras e música de *The Division Bell* à procura de pistas para um enigma ou quebra-cabeça escondido no álbum, sugerindo um prêmio para qualquer um que conseguisse resolver a charada. As postagens iniciais foram recebidas com ceticismo, até que, como prometido por Publius em um *post* de antemão, as palavras “Enigma Publius” foram escritas nas luzes da base do palco durante o show no estádio dos Giants.

Posteriormente, na turnê, como previsto, uma mensagem similar apareceu no palco, em Earls Court. Quando entrevistados, os membros da banda negaram qualquer conhecimento, assim como Storm Thorgerson e Steve O’Rourke, que foram considerados os

mais prováveis culpados. Entretanto, um conjunto de reimpressões do Floyd em 1994 trouxe mais “evidências”. Uma fotografia incluída em um novo encarte para o CD de *A Momentary Lapse of Reason* trazia a palavra “Enigma” no canto direito inferior; outra continha a palavra “Publius”.

O mistério permaneceu sem solução, embora o diretor de iluminação Marc Brickman tenha afirmado depois que O’Rourke havia lhe pedido que montasse os sinais no palco para os shows de Londres e Nova Jersey. Nick Mason foi o único membro da banda a comentar o enigma. Quando questionado sobre o fato, em 2005, ele explicou que fora uma ideia de um fanático por charadas, funcionário da EMI Records, mas que prêmio algum jamais fora ganho. Como testamento à tenacidade e obsessão de alguns fãs, o Enigma de Publius ainda tem seu próprio site na internet.

No final de julho, a turnê de *The Division Bell* havia chegado à Europa, e Polly Samson tornara-se a sra. Gilmour. O presidente da República Tcheca, Vaclav Havel, foi ao show no Starhov Stadium, em Praga, e convidou a banda para um jantar. Contudo, um convite que a banda fez não seria aceito. Com a turnê a catorze shows de seu término, em Londres, no Earls Court, o grupo convidou Roger Waters para se juntar a eles no palco e tocar *Dark Side of the Moon*.

“Eu achei que seria algo legal para os fãs”, explicou Gilmour, “mas também com a segurança de saber que ele não aceitaria. Foi, contudo, uma oferta genuína.”

Waters recusou. Ele manteve um silêncio digno durante toda a turnê de *The Division Bell*, porém, denunciaria depois o que via como uma “traição inerente” do Pink Floyd tocar canções, especialmente do *The Wall*, em estádios de futebol. “Precisaria haver algum outro motivo para eu subir no palco com David Gilmour e tocar *Dark Side of the Moon*. Tem muita história envolvida.”

A primeira noite em Earls Court foi um desastre. Assim que Jon Carin anunciou as primeiras notas de “Shine On You Crazy Diamond”, ele se viu arrancado do palco novamente. Um capacitor

de 1.200 localizado na parte de trás da arena estourou assim que o show começou. Ninguém ficou seriamente ferido, mas a banda reagendou o espetáculo para a semana seguinte. Em outra noite, o autor Douglas Adams, que estava celebrando seu aniversário, foi convidado a pegar um violão e se juntar à banda no palco para tocar "Brain Damage".

Earls Court seria o palco de encerramento e, como transparecia, seria também a última noite do Pink Floyd em qualquer turnê. A maratona de shows, oposta à temporada de dezoito meses de *A Momentary Lapse...*, tinha durado menos de doze. "Algumas pessoas ficaram putas da vida por não ter completado um ano inteiro", afirma Tim Renwick. "Não posso saber quais foram os verdadeiros motivos, mas suspeito que foi parcialmente por causa de Polly, que era nova em tudo aquilo e achava a situação um pouco difícil."

Na verdade, talvez Gilmour simplesmente sentisse que não havia mais nada a provar, depois de ter tocado para mais de cinco milhões de pessoas e ganhado em torno de 150 milhões de libras. De quanto mais o Pink Floyd precisava? "Não foi uma das turnês mais bem-sucedidas da história do rock?", indagava Bob Ezrin. "Na cabeça de David, deve ter havido algum tipo de sentimento de que ele precisava ser capaz de provar que podia fazer aquilo sem Roger Waters. Ele não seria humano se não tivesse um gostinho de revanche do tipo: 'Bom, aí está, Rog'."

"O Pink Floyd não é apenas eu", disse Gilmour. "Estou ligado aos desejos, escolhas e políticas de outras pessoas, tanto quanto às minhas próprias. Tenho mais voz que outros, mas isso porque sou a pessoa sobre quem essa posição recaiu. Mas não foi por escolha própria."

Ele claramente não estava com pressa de repetir tudo.

O verão de 1995 seria marcado pela morte de outro antigo colega de Cambridge. Em julho, Gilmour foi ao funeral de Julian Hough. Ator de teatro e televisão durante as décadas de 1970 e 1980,

Hough fora outra vítima do que Anthony Stern descreveu como “a síndrome de Cambridge”. Filho de um acadêmico brilhante, o historiador literário Graham Hough, Julian foi acometido pela depressão e mergulhou em uma vida de mendicância. Nada se ouviu falar dele durante meses, até que seu corpo foi finalmente identificado.

Em junho de 1995, menos de um ano depois do final da turnê de *The Division Bell*, o Pink Floyd lançou *Pulse*, um álbum duplo ao vivo. Um vídeo do show em Earls Court veio logo a seguir. Os primeiros dois milhões de cópias do álbum vieram em uma caixa de edição limitada com um LED na lateral, uma novidade que logo irritaria qualquer um que estivesse assistindo à TV na sala de estar ao ser constantemente incomodado por uma luz vermelha piscando na prateleira. Esse álbum chegou ao topo das paradas tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra.

Ao ser lançado com pouca distância de *Delicate Sound of Thunder*, de 1994, *Pulse* parecia supérfluo. Seu único ponto realmente interessante era uma versão ao vivo de *Dark Side of the Moon*. Nick Mason admitiu que era uma vergonha eles jamais terem liberado uma versão ao vivo da peça oficial nos anos 1970.

Escutado em casa, sem os estupendos filmes de Storm Thorgerson e 400 Varilights para deslumbrar os sentidos, há também muitos momentos em que é possível notar o buraco que a ausência de Waters deixa na banda.

Embora Guy Pratt se esforce, ninguém é capaz de reproduzir aquele vocal maníaco e ameaçador de “Run Like Hell” com tanto gosto. “Comfortably Numb” foi tornada mais lenta, com Richard Wright substituindo o ausente Waters. Como compensação, o tecladista se mostra excelente em “Astronomy Domine”, outro lembrete do quão essencial ele fora para o Pink Floyd no passado.

No final do ano, foi anunciado que o Pink Floyd seria incluído no Rock and Roll Hall of Fame. Em janeiro de 1996, os três foram à cerimônia no Waldorf-Astoria Hotel, em Nova York. A banda recebeu

o prêmio das mãos de Billy Corgan, *frontman* do Smashing Pumpkins, uma banda de hard rock americana, cujo último lançamento havia sido uma cria conceitual parcialmente inspirada em *The Wall*. Corgan sentou-se com Wright e Gilmour para uma versão acústica de “Wish You Were Here”, parecendo incapaz de acreditar na sua sorte.

De forma incomum, Richard Wright se tornaria o membro mais ativo da banda naquele ano. Embora tenha escrito e tocado em *The Division Bell*, ele ainda tinha suas reservas. “Gostei do disco, mas também foi frustrante, porque sentia que ele não estava indo na direção certa o tempo todo.” Wright explicou que queria “fazer um álbum do Floyd como costumávamos – mais temático, com todas as músicas tendo uma conexão lógica”. Não se sabe se ele sugeriu tais conceitos de autoria própria. Mas, sem Waters, ideias temáticas pareciam um pouco fora de lugar.

Antes da turnê de *The Division Bell* acabar, contudo, Wright já vinha dizendo aos entrevistadores sobre seu plano imediato de fazer outro disco solo. Naquele ano, o tecladista licenciou a música de “The Great Gig in the Sky”, tornando possível que ela fosse regravada para ser usada como propaganda de TV para um analgésico (Gilmour: “Isso é coisa do Rick. Eu não aprovei, mas não tinha controle sobre o assunto”).

Na primavera de 1995, Wright estava no Studio Harmoine, em Paris, trabalhando em um novo álbum. Ele juntou alguns nomes conhecidos para auxiliá-lo, incluindo o letrista Anthony Moore e o guitarrista Tim Renwick, o baterista Manu Katche, a quem Wright vira tocando na turnê mundial de Peter Gabriel, e a vocalista convidada e ocasional pedra no sapato de Roger Waters, Sinead O’Connor. O álbum, *Broken China*, seria lançado no ano seguinte.

A inspiração por trás do álbum veio das proximidades do lar. Logo após o término de seu primeiro casamento, Wright mudou-se para a Grécia para estar mais próximo de sua namorada, Franka. Os dois se casaram, mas o relacionamento não durou. Por volta de 1989,

ele se envolveu com uma modelo de 28 anos chamada Mildred Hobbs, conhecida por todos como Millie, que se tornaria sua terceira esposa. Millie fora hospitalizada sofrendo de depressão clínica durante a produção de *The Division Bell*. *Broken China* contava a história dela, embora Wright tenha sido relutante em revelar sua identidade, dizendo aos entrevistadores apenas que era sobre "um conhecido que sofria de depressão".

"Era um dilema moral", ele explicou depois. "Não mencionei o nome de Millie no começo porque não queria ser visto como se a estivesse usando para promover o álbum." Apesar de ser estranho, Wright também revelaria que o antigo terapeuta de sua mulher, Gerry Gordon, tinha contribuído com duas das canções do álbum.

Havia claramente algo purgativo em *Broken China*, já que trazia as experiências de sua mulher em diferentes estágios da doença. Musicalmente, ele explorava os aspectos mais ambientais do som do Pink Floyd. As instrumentais "Sweet July" e "Interlude" poderiam ter sido a trilha sonora de um feitiço refletido em um tanque de flutuação. "Runaway" era mais *outré*, com percussão da moda que não teria soado fora do lugar se estivesse em um disco do então conjunto de sucesso Massive Attack. (The Orb iria remixar a canção depois).

David Gilmour tocou guitarra em "Breakthrough", mas, de acordo com Wright, a gravação foi cortada na mixagem final (embora Gilmour a tenha tocado ao vivo mais tarde). Sinead O'Connor mostrou-se uma simpática colaboradora, fazendo um vocal piedoso em "Breakthrough" e "Reaching for the Rail". O vocal principal de Wright em *The Division Bell* havia sido um dos destaques, mas sua voz ficou mais desgastada com o tempo, ainda que em "Hidden Fear" houvesse algo de Scott Walker em seu tom altivo e sombrio. Na condição de alguém que viria a admitir seus próprios períodos de depressão, a empatia de Wright com o assunto era óbvia. Com a capa projetada por Storm Thorgerson, *Broken China* assemelhava-

se bastante a um disco do Pink Floyd. O problema é que ele não era.

O álbum fracassou nas vendas, sofrendo destino similar ao da maioria dos membros do Floyd em seus trabalhos solo, circulando apenas entre os fãs mais fiéis da banda. No final do ano, Wright saiu de cena e concentrou-se em cuidar de seu filho mais novo, Benjamin, viajando para as ilhas Virgens em seu iate. Perguntado sobre o atual *status* do Pink Floyd, a resposta do tecladista pareceu completamente precisa: “O Pink Floyd é como um casamento que está em permanente processo de divórcio”.

Observadores puderam capturar apenas breves lampejos do Pink Floyd quando a década se aproximava de seu fim. Gilmour foi pai mais uma vez. Além de adotar o filho de Polly, Charlie, teve com ela mais três crianças: Joe, Gabriel e Romany. Ter sido membro do Pink Floyd nos anos 1970 e 1980 havia ajudado a destruir todos os casamentos anteriores da banda. Como Gilmour explicou depois: “Criar meus filhos é minha prioridade agora, sem perder sua juventude. Isso aconteceu com minhas primeiras crianças”.

Gilmour também iria trocar os carros e aeronaves *vintage* que possuía, se retirando da Intrepid Aviation, a empresa que havia fundado para satisfazer seu *hobby* de voar. “Você coleciona Ferraris e logo precisa colecionar pessoas para tomar conta de suas Ferraris. A vida se torna muito complicada.”

O guitarrista fez 50 anos em 1996 e alugou o Fulham Town Hall, em Londres, para uma performance exclusiva de uma banda-tributo ao Pink Floyd, The Australian Pink Floyd, e uma *cover* dos Quatro Fabulosos, The Bootleg Beatles. A presença de George Harrison entre os convidados de Gilmour somou *frisson* extra à ocasião. Guy Pratt e Richard Wright se juntaram ao Floyd falso no palco para uma versão de “Comfortably Numb”. As mudanças subsequentes na vida de Gilmour e a escolha de amigos foram resumidas por uma das pessoas que foi à festa: “Alguns de nós foram convidados para os 50 anos de Gilmour, mas não foram cahados para os seus 60. Acho

que a festa dos 50 determinou o ponto de ruptura para algumas pessoas que eram parte de sua vida".

Em 1999, Polly Samson publicou sua primeira coleção de antologias, *Lying in Bed*. Ela e Gilmour tinham mais chances de aparecer em revistas de sociedade do que nas de música. Quando fotografado em algum evento exclusivo, entretanto, Gilmour ficava facilmente contrariado. Certa vez, quando perguntado como lidava com o fato de ser reconhecido na rua, ele explicou que sua reação automática era "abaixar a cabeça ou ficar olhando para a vitrine de uma loja".

No mesmo ano, Gilmour deu uma rara entrevista à revista *Q*, respondendo a perguntas dos leitores. Ao ser questionado sobre o que fazia o dia inteiro, ele afirmou: "Tiro uma soneca, levo os filhos para a escola, toco guitarra...". Ele nem ao menos sabia se ainda tinha um contrato para algum disco solo. "Tenho que perguntar ao meu advogado." O guitarrista parecia não ter pressa alguma de retornar à labuta, preferindo a vida familiar em sua fazenda, em West Sussex. Desapontados, diversos fãs do Floyd escreveram para a revista reclamando de sua falta de atitude. Mas estavam realmente surpresos?

"O problema de Dave é que ele trabalhou duro em *A Momentary Lapse of Reason* e carregou a coisa toda nos ombros", afirmou Richard Wright. "Quando chegou a vez de *The Division Bell*, ele achou que estava carregando as coisas sozinho de novo, e talvez não estivesse disposto a fazer tudo novamente."

"Para ser honesto, simplesmente não sei o que quero fazer", disse Gilmour. "E temo que os outros terão que me esperar. É duro. O Pink Floyd está atravancado até que possa se levantar de seu grande torpor." Por outro lado, foi mais fácil para Gilmour manter-se em forma tocando em discos de outras pessoas. Em 1999, ele foi convidado no disco de Paul McCartney, *Run Devil Run*, fazendo também uma aparição no programa de TV *Parkinson*.

Nick Mason estava vivendo agora com sua família na antiga casa de Camilla Parker-Bowles, em Wiltshire, um vilarejo de Corsham (“ela foi muito prestativa e me deu várias dicas de jardinagem”). Seu amor por velocidade e carros fez com que ele se tornasse competidor regular no rali Brighton de carros *vintage* de Londres. Em 2000, ele voltou a tocar bateria em uma festa beneficente do aniversário de 50 anos da Fórmula 1. Descrito por si mesmo em várias ocasiões como o “cozinheiro” da banda, Mason manteve uma disposição dissimulada em desempenhar seu papel no Pink Floyd. Ele era o mais próximo que a banda tinha de um arquivista, tendo diligentemente organizado rascunhos durante os primeiros anos do grupo.

Logo após a turnê *The Division Bell*, Mason começou a escrever seu próprio livro sobre a banda. “Enfrentei muita desaprovação de Dave”, ele revela, “porque, a certa altura, ela se tornaria a história oficial do Pink Floyd.” As maiores objeções de Gilmour é que ele achava que Mason trataria o assunto com muita leviandade e que qualquer história oficial da banda deveria envolver a participação de todos os membros, do passado e presente.

“Houve um período de decepção moderada”, Gilmour reclamou depois, “já que havia um cara tirando fotos na turnê de *The Division Bell* sem que eu soubesse. Fiquei incomodado por causa do livro, achava que aquilo que tinha visto não fazia jus ao processo artísticoda banda e pedi que engavetasse o projeto, o que ele fez.” Alguns sugerem que o fato de Mason não ter tocado no palco junto com Gilmour e Wright na cerimônia do Rock and Roll Hall of Fame era evidência da desaprovação de Gilmour.

Cancelado temporariamente, o livro de Mason, *Inside out: a personal history of Pink Floyd*, acabou lançado em 2004, após os membros da banda, incluindo Roger Waters, terem lido o manuscrito. Alterações foram feitas entre as publicações em capa dura e brochura.

“Alguns anos atrás, eu era o cara alto de pé em um canto, olhando para a multidão. E eu não me sinto assim agora”, Roger Waters deu sua versão a Trent Reznor sobre a recorrente imagem do homem alto de preto. Em 1999, os dois foram colocados juntos para partilhar uma entrevista dada à revista americana *Revolver*.

Waters nunca tinha ouvido falar da banda de Trent Reznor, a raivosa e agitada Nine Inch Nails. Entretanto, Reznor, 23 anos mais novo que ele, havia passado a infância problemática em uma cidade no meio da Pensilvânia, onde o disco *The Wall* era algo como um estilo de vida. Waters pareceu genuinamente emocionado ao saber daquilo.

Ciente de que as vendas do último disco de Reznor haviam ido mal, ele ofereceu um conselho paterno: “Modigliani nunca vendeu nenhum quadro; Van Gogh trocou os dele por uma tigela de sopa. Eu passei por algumas coisas parecidas”.

Fazia nove anos desde que Waters encenara *The Wall* em Berlim. Nove anos nos quais o Pink Floyd fizera outro álbum e o promovera, com uma das maiores rendas da história. Nesse meio tempo, Waters voltou para sua vida familiar e remendou, ao que parece indefinidamente, sua ópera sobre a história da Revolução Francesa. “Acho que, a certa altura, todos tivemos nossa ‘conversação sobre a ópera’.”, afirma o ex-guitarrista da Bleeding Heart Band, Jay Stapley. Waters discutiu seus planos em público pela primeira vez em 1989. Em setembro de 1995, espalhou-se a notícia de que o trabalho, chamado *Ça Ira*, coescrito pelos amigos de Waters, o libretista francês Étienne Roda-Gil e sua mulher, Nadine Delahaye, seria lançado no ano seguinte. No verão de 1997, ele ainda não havia se materializado, embora fosse dito que Waters estava tendo discussões sobre uma encenação de uma peça de teatro baseada em *The Wall* e também produzindo outro disco solo.

Ça Ira tinha começado em 1988, quando Roda-Gil presenteou Waters com um livreto, perindo que o transformasse em música. Waters acabou montando uma demo com duas horas e meia de

duração na sua sala de bilhar, em East Sheen. Ela chegou de algum modo ao então presidente da França, François Mitterand, que sugeriu que a Ópera de Paris a gravasse como parte do vindouro bicentenário da Revolução Francesa. Mas nada aconteceu. “Ela ficou na prateleira por seis anos”, explicou Waters. Isso foi devido, em parte, à morte repentina de Nadine, e também por conta de certa resistência em outras áreas, porque, de acordo com Waters, “eu, sendo inglês, fiquei emboscado no idioma gaulês”, declarou Waters.

Étienne Roda-Gil morreu em 2004. Um ano depois Waters recrutou um coprodutor, Rick Wentworth, e foi para o Abbey Road Studios com uma orquestra para gravar diversas sessões da ópera, como amostra para a nova gravadora Columbia. A empresa lhe ofereceu um acordo pelo álbum, mas sugeriu que ele fizesse uma versão em inglês. Waters voltou para a prancheta, adicionando novas sequências e, depois, gravando em francês e inglês.

Foi em 1999 que ele rompeu o silêncio, não com relação a *Ça Ira* ou a um novo disco solo, mas a respeito de série de apresentações ao vivo. “Roger Waters in the Flesh” estreou em Wisconsin em julho de 1999 e prosseguiu mais um mês, retornando depois no verão seguinte. Cartazes promocionais do show mostravam Waters como “O Gênio Criativo do Pink Floyd” e o repertório foi preparado para confirmar essa afirmação. Várias fatias de *The Wall* competiam por espaço com “Shine On You Crazy Diamond”, “Brain Damage”, “Wish You Were Here” e segmentos obrigatórios de *The Final Cut* e seus trabalhos solo. Na metade da turnê, Waters começou a tocar uma nova canção, “Each Small Candle”, como bis final.

Antigo guitarrista de Eric Clapton, Doyle Bramhall II juntava-se agora aos principais Andy Fairweather-Low e Snowy White, enquanto o tecladista Andy Wallace partilhava o palco com Jon Carin, do Pink Floyd. O produtor James Guthrie tinha trabalhado com o Floyd e Waters, e havia intermediado trocas entre os dois campos. Gilmour deu a sua benção: “Você deve fazê-lo”, disse a Carin; “ele é um cara brilhante”. No palco, Jon também cobriria

algumas das partes vocais antigamente cantadas pelo seu ex-chefe, mais notoriamente a versão de “Dogs”, do disco *Animals*.

Além do festival de 1991, Guitar Legends, Waters tinha tocado ao vivo só mais uma vez desde o show de *The Wall,* em Berlim: em um concerto beneficente para a preservação de Walden Woods, em Massachusetts, em 1992. Don Henley, do The Eagles, cuja banda apoiou Waters em um punhado de canções do Floyd, havia arrumado o concerto. Esse show foi o catalisador para a atual turnê. “Eu realmente curti o contato com o público naquela noite”, admitiu Waters, “e achei que talvez devesse fazer mais uma rodada daquilo, pois após a excursão do *Radio K.A.O.S*. eu havia parado por conta da falta de demanda. Sentia que estava batendo a cabeça contra uma parede de tijolos.”

Alguns dos shows de Waters tiveram que ser transferidos para casas maiores para acomodar as multidões, e também o tamanho da tela de projeção atrás do palco. Para alguns observadores, havia ainda o problema de rearranjar músicas do Floyd a ser superado, especialmente a versão retrabalhada de “Another Brick in the Wall Part 2”, com uma pegada jovial e funk, que fechava com um solo de Snowy White e Doyle Bramhall II. Com sua costumeira identidade do “cara alto de preto”, Waters logo reassumiu uma rotina tão familiar: parte apresentador de circo, parte condutor de orquestra e parte astro do rock. Quando Bramhall ou Jon Carin estavam cantando, ele mimetizava as palavras, sorrindo levemente, ou assomava-se a Andy Fairweather-Low, espremendo o braço de seu baixo como um fazendeiro dando cabo de um valente peru para a ceia de Natal. Em rígido contraste à sua *persona* no palco com o Pink Floyd, Waters parecia estar se divertindo mais do que nunca.

“Ele se mantém atento a tudo”, disse Fairweather-Low. “No final do show, se uma única deixa da iluminação estivesse errada, Roger estaria ciente. Jamais trabalhei com alguém assim.”

Jon Carin falou com Richard Wright para ir a um dos shows. “Achei difícil vê-lo tocar as músicas do Pink Floyd, porque queria

estar lá em cima", Wright disse ao escritor Jerry Ewing. "Quando eles estavam tocando 'Comfortably Numb' e 'Wish You Were Here', não estava tão bom, mas quando chegou ao trabalho solo dele pude relaxar."

Carin e a mulher de Wright, Millie, o persuadiram a ir aos bastidores após o show. "Eu não via Roger fazia, sei lá, há dezoito ou dezenove anos", ele comentou. "Então, apertei a mão dele e disse: 'Como você está?', e ambos nos sentimos estranhos. E foi isso. Não houve nenhuma conversa significativa. Mas pensei, nós somos homens adultos e essa merda precisa parar!"

Com o primeiro trecho da turnê concluído, Waters ajudou a supervisionar a versão remasterizada do filme *The Wall*, fornecendo seus comentários junto com Gerald Scarfe. O diretor Alan Parker, o terceiro megalomaníaco da equação, também contribuiu. A EMI e o Pink Floyd não tinham intenção de permitir que o aniversário de 20 anos do disco *The Wall* passasse em branco. Março de 2000 viu o lançamento de *Is There Anybody Out There? The Wall Live: Pink Floyd 1980–81* montado a partir de sete noites de show em Earls Court.

Em uma incomum amostra de *détente* entre as partes antagônicas, Waters e o Pink Floyd foram entrevistados sobre o álbum, embora tenham sido incapazes de resistir a espetar o outro lado. Apesar de os outros não estarem tão extasiados como Waters, sua opinião sobre *The Wall* permanecia inalterada. Ele disse a todos que, se tivesse que escolher, achava que até hoje se tratava de seu melhor trabalho. De volta à estrada por todo o verão americano, Waters incluiria cinco canções do álbum em seu repertório, comemorado com um disco e vídeo ao vivo chamados *In the Flesh*.

Em 2001, ocorreram alguns lembretes cruéis sobre o fim de todos. O ano seria marcado pelas mortes prematuras da primeira mulher de Roger, Judy Trim, do autor e amigo de Gilmour, Douglas Adams, e do antigo agente da banda e *tour manager*, Tony Howard. Gilmour faria um *memorial service* para Adams mais tarde naquele

verão. Também naquele ano ele seria convidado pelo amigo Robert Wyatt para participar do Meltdown Festival, no Royal Festival Hall, em Londres. Wyatt era o curador do evento que durava a semana inteira e contou performances de Elvis Costello e Tricky. Em seu primeiro show solo desde 1984, Gilmour misturou canções do Floyd, incluindo “Comfortably Numb” e “Shine On You Crazy Diamond”, com gemas da época de Syd Barrett, “Terrapin” e outras singularidades, como “Hush-A-Bye Mountain”, do filme *Chitty chitty bang bang*. Também foi apresentada uma nova composição, “Smile”.

Gilmour retornaria ao Royal Festival Hall durante três noites, seis meses depois. Tocando as músicas do mesmo repertório eclético, ele foi acompanhado por Richard Wright em uma canção. Uma semana depois, ele fez mais duas noites em Paris. Perguntado se o Pink Floyd havia se separado, a resposta do guitarrista foi a mais direta que ele já tinha dado. “Não consigo nos ver fazendo qualquer coisa juntos em um futuro próximo. Tenho algo mais para pensar agora, e é nisso que minha mente está concentrada.” Ele estava planejando seu terceiro álbum solo.

Os primeiros passos hesitantes para reconciliar os membros da banda do passado e presente seriam tomados em janeiro de 2002. Em uma festa na ilha caribenha Mustique, Nick Mason teve um encontro inesperado com Roger Waters. “Senti, de repente, um firme par de mãos segurar meus ombros e então meu pescoço”, Mason escreveu depois. Os dois velhos amigos passaram a tarde juntos, tendo sua primeira conversa de verdade em anos.

Um mês depois, Waters estava de volta à turnê, com dois espetáculos planejados na Wembley Arena de Londres, em junho. Mason foi convidado para tocar bateria em “Set the Controls for the Heart of the Sun” nos dois shows. Ele aceitou a oferta, tamborilando no conjunto de baterias durante toda a odisseia espacial *vintage* do Floyd. Foi a primeira vez que os dois antigos amigos tocavam juntos desde *The Wall,* em 1981. O filho de Waters, Harry, cuja voz podia

ser ouvida aos 3 anos de idade em *The Wall*, agora comandava os teclados na banda do pai. Harry era afilhado de Mason.

Tocar ao vivo novamente foi uma oportunidade para que Waters tirasse da cabeça outros eventos que estavam ocorrendo em sua vida. Ele passava por outro período de profundas mudanças. Seu terceiro casamento, com Pricilla, havia afundado e logo viria o divórcio, mas ele já tinha uma nova parceira, a atriz e cineasta Laurie Durning.

Waters analisou a reviravolta em sua vida com honestidade inabalável. “Após vinte anos de psicoterapia, finalmente aprendi a viver o momento”, ele disse ao *The Times*. “Tive alguns sentimentos muito pesados de abandono quando criança, os quais estou começando a desenredar de mim mesmo somente agora. Tenho quase 60 anos e começo a sentir que posso afinal agir como um adulto.”

O legado do Pink Floyd seria revisitado antes que o ano acabasse. Em novembro, a EMI lançaria *Echoes: The Best of Pink Floyd*. Escolher as 26 faixas provou ser um desafio. Entrevistado pouco antes do lançamento do álbum, Gilmour explicou que Waters tinha desistido da seleção musical. “Ele fica muito resmungão porque pensa que digo a Nick e Rick o que eles têm que fazer, e então nós votamos”, disse o guitarrista. “Mas eu não acho que 26 faixas de *The Final Cut* seja o que as pessoas querem. Eu queria ‘Fat Old Sun’ lá, mas nenhum dos outros concordou...”

Waters, ao mesmo tempo, teve problemas com a presença de faixas de *A Momentary Lapse of Reason* e *The Division Bell*. “Fico puto que músicas desses discos tenham sido incluídas. Mas não havia nada que eu pudesse fazer.”

Contudo, Waters teve a oportunidade de se bajular com sua primeira compilação própria, *Flickering Flame: The Solo Years Part 1*. Juntar as melhores canções de todos os seus álbuns solos era uma experiência mais convidativa do que os discos originais de sua ex-banda. Como Waters cansou de dizer aos entrevistadores

quando discutia os desafios de seus álbuns, “percebo agora que nem todo mundo está disposto a ir tão fundo”. A nova canção, “Flickering Flame”, incluía uma letra de fluxo de consciência que era em parte incrivelmente bombástica, em especial quando Waters se comparava a lendários nativos norte-americanos, como Gerônimo e Cavalo Louco, insistindo em que, como eles, ele será o último a abaixar as armas. Em outro ponto da canção, ele reconhece seus problemas maritais e a morte de seu amigo Philippe Constantin (cuja entrevista de 1976 com Waters permanece uma das mais reveladoras de todas). Os versos finais oferecem um apelo ao seu próprio ego para “largar o osso”, com a esperança de que ele possa, finalmente, ser livre.

A reimpressão de aniversário dos 30 anos de *Dark Side of the Moon*, agora renomeado para *The Dark Side of the Moon*, foi a única atividade do Pink Floyd em 2003. No lugar do engenheiro original do álbum, Alan Parsons, o colaborador de longa data do Floyd, James Guthrie, supervisionou a mixagem em sistema 5.1 Surround Sound. Waters, Gilmour, Mason e Wright despertaram para conversar com a imprensa. Pelo menos uma vez, os cutucões foram mantidos em grau mínimo. Ao contrário, a banda soava genuinamente orgulhosa de sua realização, mesmo com apenas Waters afirmando sempre ter tido ciência do quanto o álbum realmente era bom: “Um dos verdadeiros momentos grandiosos da história do rock-n’-roll”.

David Gilmour, contudo, se viu nos jornais por suas atividades fora do Floyd. Um ano antes, ele vendera sua casa georgiana em Little Venice para Earl Spencer e doou publicamente o dinheiro, 3,6 milhões de libras, para a Crisis, organização que ajuda pessoas sem teto. Tão surpreendente quanto o feito foi sua disposição atípica para falar publicamente sobre a doação. “Para ser franco, eu não preciso desse dinheiro”, ele disse. “Tenho mais que suficiente.” No final do ano, Gilmour foi premiado com a medalha CBE por sua filantropia e serviços para a música. Fotografado fora do Palácio de

Buckingham, imaculadamente trajado, Gilmour se parecia menos com um astro do rock e mais com um capitão aposentado da indústria.

O ano ainda seria marcado pela morte de duas pessoas próximas ao Floyd. Em outubro, o empresário Steve O'Rourke teve um AVC em Miami, Flórida, e morreu logo a seguir. No passado, quando Bryan Morrison vendeu sua parte do gerenciamento de sua agência para a companhia de Brian Epstein, a NEMS Enterprises, O'Rourke foi com o Pink Floyd, posteriormente gerenciando a banda por meio de sua própria empresa, a EMKA Productions. Um entusiasta fanático de automobilismo, O'Rourke vinha competindo desde 2000 com sua própria equipe de corrida da EMKA, quando um problema cardíaco o forçou a parar de dirigir. Ele foi descrito por um antigo colega como um "personagem maior que a vida, que conhecia tanto suas forças quanto suas fraquezas". Gilmour, Mason e Wright tocaram "Fat Old Sun" e "The Great Gig in the Sky" em seu funeral. Waters, que havia brigado com O'Rourke no começo dos anos 1980, não compareceu. Quase um mês depois, o arranjador, compositor e colaborador regular do Floyd, Michael Kamen, sofreria um ataque do coração fatal. A morte de seus amigos próximos iriam inspirar muitas canções do próximo álbum solo de Gilmour.

O atrasado livro de Nick Mason sobre o Pink Floyd seria publicado no verão de 2004. *Inside out: a personal history of Pink Floyd* é um fascinante relato da vida dentro da banda. Mais tarde, Roger Waters reclamaria das licenças artísticas de Mason ao abordar os fatos e uma tendência de sugerir que a banda, e não Waters sozinho, foi responsável por muitas decisões fundamentais. Na verdade, havia muitos pontos triviais para satisfazer até mesmo o mais comprometido dos fãs, incluindo numerosas fotografias dos próprios arquivos do baterista, e o bastante de piadas perspicazes para manter interessados os leitores menos diligentes. O diretor de cinema Alan Parker que, parece, jamais superou a experiência de trabalhar com Roger Waters em *The Wall*, disse que o livro o fez rir

tanto que sua esposa achou que ele estivesse com a Síndrome de Tourette. O livro de Mason faz a opção de não visitar muitos lugares – mas o quanto isso fora decisão sua ou de seus colegas de banda jamais foi revelado. Para dar apoio à publicação, o baterista também embarcou na campanha promocional menos floydiana de todas: autógrafos, leituras, encontros com fãs e numerosas entrevistas.

Notícias sobre a chegada do livro levaram ao lançamento de uma edição especial da revista *Q* dedicada ao Pink Floyd. David Gilmour recusou duas vezes o pedido para dar uma entrevista. O paradeiro de Richard Wright era desconhecido ("Achamos que ele está viajando", explicou alguém da EMI). Roger Waters não estava mais em turnê, mas estampava as notícias novamente ao declarar seu apoio à campanha War On Want, contra o recém-construído muro que dividia a comunidade palestina em Israel. Waters tinha sido fotografado pichando as palavras *No thought control* na estrutura, que considerou ofensiva.

Waters concordou em falar, e seu empresário, Mark Fenwick, explicou que ele telefonaria para o escritor da revista em determinado momento de certa semana, e que este deveria aguardar a ligação (uma pequena variação, talvez, do "Fator Calculado de Atraso"). Quando lhe foi dito que talvez pudesse ser um pouco difícil ficar esperando o tempo todo que alguém telefonasse, o baixista concordou em especificar uma data e hora. Waters foi tão bom quanto suas palavras. No final da entrevista, quando perguntado se poderia antecipar qualquer degelo em seu relacionamento com Gilmour, ele respondeu: "Não consigo pensar em um motivo para isso. Somos ambos indivíduos muito truculentos". Waters agora tinha outros assuntos para se focar. Um mês depois, foi anunciado que ele havia vendido os direitos para desenvolver e produzir um musical na Broadway de *The Wall* para a empresa cinematográfica Miramax e o empresário musical Tommy Mottola. "Ótimo", Waters afirmou. "Agora sou capaz de escrever algo para rir".

Nick Mason continuava sendo efusivamente ele mesmo. Ao ligar de casa, com cachorros uivando e latindo ao fundo, o baterista contou a história da banda, cuidadosamente se desviando de questões sobre sexo e drogas ("acho que esse território passou do rock-n'-roll para o futebol agora"), mas confessando que, sim, ele adoraria que o Pink Floyd tocasse ao vivo mais uma vez. "Seria fantástico se pudéssemos fazê-lo para algo como outro Live Aid, um evento significativo daquela natureza serviria como justificativa." Um ano depois, esse comentário voltaria para assombrá-lo.

Em maio de 2005, Tim Renwick, o dublê de David Gilmour e compadre de Cambridge, se casaria novamente. Gilmour foi um dos convidados da cerimônia. "Dave disse: 'O Live 8 vai acontecer no dia 2 de julho. Coloque na sua agenda'. Perguntei: 'Ah, você vai estar lá?'. Ele respondeu: 'Definitivamente não iremos fazê-lo, mas apenas para que você saiba, caso queira deixar a data livre'", conta Renwick.

Em 31 de maio, o organizador do Live 8, Bob Geldof fez o anúncio oficial, dizendo que dez concertos beneficentes seriam encenados em todo o mundo para levantar dinheiro para a campanha Make Poverty History. Na busca de alguns nomes lendários para se juntar aos de Madonna, U2 e *sir* Paul McCartney no show de Hyde Park, em Londres, Geldof depois se lembrou de ter escutado Mason comentar que o Pink Floyd poderia considerar se juntar para "outro Live Aid". Na cabeça de Geldof, isso significava reunir-se com Roger Waters, que era simplesmente o tipo de acontecimento histórico de que o concerto precisava.

Guy e Gala Pratt estavam de férias em Formentera com os Gilmour, quando Guy leu no *Daily Telegraph* que o Floyd estava se reunindo para o Live 8. Ele havia fechado para tocar na próxima turnê do Roxy Music e foi imediatamente contatado pelo empresário do Roxy. "Fiquei pasmo, pensando: Isso não pode estar acontecendo. Eu estou com David agora. É preciso mais do que o ego de Bob Geldof para juntar aquele grupo novamente."

Geldof telefonou para Mason, que lhe disse que ele provavelmente estava perdendo seu tempo. Depois ligou para Gilmour e fez seu pedido diretamente. O guitarrista recusou firmemente. “Disse-lhe que estava bem no meio de um álbum”, falou Gilmour. “Ele respondeu: ‘Vou até aí vê-lo’. Então simplesmente entrou em um trem...”

Gilmour ligou para Geldof em seu celular e disse-lhe para dar meia-volta. Mas tendo chegado à estação East Croydon, no coração do transporte comunitário de Surrey, Geldof estava próximo o suficiente para que Gilmour, a contragosto, saísse de sua fazenda em Sussex para buscá-lo.

“Ele estava um pouco resmungão, mas apareceu em sua adorável velha Merc, e fomos até sua casa”, Geldof contou à revista *The Word*. De volta à fazenda, Geldof desandou a falar, enquanto Gilmour o escutava atentamente. Enfim, ele pediu alguns dias para pensar antes de tomar sua decisão.

Enquanto isso, Nick Mason havia mandado um e-mail para Roger Waters, explicando que Geldof o abordara com a ideia de reunir o Pink Floyd para o Live 8. Waters mordeu a isca e ligou diretamente para Geldof. “Bob estava prestes a levar sua melhor metade para jantar fora”, lembrou-se Waters. “Então nossa conversa foi um pouco desconexa. Muitos ‘vamos salvar o mundo’ intercalados com ‘isso é ótimo, mas agora tente se colocar na pele dos outros...’”

Waters não escutou mais nada de Geldof por quase duas semanas, tempo no qual Geldof escreveu uma carta apaixonada para Gilmour, pedindo que reconsiderasse. Mason acreditava que a única coisa que poderia fazer o guitarrista mudar de ideia seria um telefonema de Waters. Roger concordou e pegou o telefone.

A última vez que ele e Gilmour haviam se falado desde seu encontro final com os advogados em 1987 ocorreu alguns anos antes. Na época, eles tiveram uma discussão sobre um programa de televisão que fazia um *making of* de *Dark Side of the Moon*. De acordo com Gilmour, “a memória de Roger tinha falhado levemente

com ele em um pequeno ponto, e nós tínhamos que tentar resolver a questão". O resultado tinha sido uma chamada em conferência que acabou com os dois gritando um com o outro. Desde então, nada.

"Foi... surpreendente", Gilmour admitiu. "Conversamos agradavelmente por um minuto ou dois e eu disse que ligaria para ele no dia seguinte, após pensar um pouco sobre o assunto. Refleti muito e cheguei à conclusão de que, provavelmente, me arrependeria caso não o fizesse." Vinte e quatro horas depois, ele telefonou para Waters e disse :"Ok, vamos fazer!"

Bob Geldof ficou maravilhado. "Eu disse para Gilmour: 'Você deixou este velho muito feliz... Não que eu consiga suportar as suas bichices'. Porque eu nunca gostei da música deles de qualquer modo."

Com os arquirrivais reunidos, Richard Wright concordou de imediato em tomar parte.

De volta a Londres, Guy Pratt recebeu um telefonema de Gilmour. "Você está sentado?", disse David. Waters disse a Gilmour que o ideal seria que ele tocasse violão em duas canções, o que significava que eles precisariam de um baixista. Entretanto, Guy estava comprometido com a turnê do Roxy Music e estaria tocando no show do Live 8 da Alemanha. "Então fiquei duas horas andando para cima e para baixo, pensando no que ia fazer. Até que a certa altura, Phil Manzanera (guitarrista do Roxy) me telefonou para saber como estavam as coisas." No final, Guy se ateria ao seu compromisso com o Roxy Music.

David Gilmour, acreditando que o valor da causa excedia em muito uma disputa doméstica entre dois astros do rock, deu uma breve declaração para a imprensa: "Quaisquer disputas que Roger e a banda tenham tido no passado são muito pequenas dentro deste contexto. Se reunir o Pink Floyd para este concerto ajudará a chamar a atenção necessária, então valerá a pena." Waters foi mais conciso. "Os cínicos irão zombar. Fodam-se eles."

Uma reunião ocorreu no Connaught Hotel, em Londres, para trabalhar o repertório. Waters trouxe filmagens de sua própria banda; Gilmour apareceu com gravações recentes do Floyd. Como Mason se lembrou, “houve sorrisos e brincadeiras o tempo todo”, mas também discussões sobre quais canções tocar.

“O primeiro encontro foi bem truncado e afetado”, admitiu Gilmour. “Era esquisito estar na mesma sala. As canções que Roger queria não eram as mesmas que eu acreditava que devíamos fazer. Roger queria ‘Another Brick in the Wall’, mas eu não achava apropriado. Seria uma coisa para a África, e eu não achava que criancinhas na África deveriam estar cantando *We don’t need no education*. Não houve discussão sobre isso. Eu estava absolutamente certo.”

Gilmour também disse que Waters queria tocar “In the Flesh”, e Nick Mason afirmou que ele queria apresentar “Run Like Hell”. Ambas eram músicas de *The Wall*; canções de rock virulentas e combativas, apropriadas ao contexto do álbum de apunhalar a indústria psicótica musical, mas rejeitadas, de acordo com Mason, com base em que “tais hinos fascistas seriam um pouco brutais para a ocasião”.

Waters cedeu, concordando em “ser conivente durante uma única noite”. Ele também estava ciente da ironia da situação do Pink Floyd quando comparada à causa do Live 8. “Realmente, parecia hipocrisia ficar expondo aquela ideia sobre comunicação e resolução de problemas mundiais, enquanto eu não falava com Gilmour.”

Três dias de ensaios foram marcados no Black Island Studios, em Londres. Gilmour se colocou em forma, ensaiando por conta própria as músicas do repertório várias vezes por dia em casa. Assistência extra também era necessária. Foram convidados a se juntar aos quatro no palco a *backing vocal* Carol Kenyon (que cantara em *The Division Bell*), o saxofonista Dick Parry, o tecladista Jon Carin e o guitarrista Tim Renwick. Waters iria, contudo, tocar ele mesmo baixo. Para Carin e Renwick, aquela era a história se repetindo: Jon

havia tocado no Live Aid, em Wembley, com Bryan Ferry, enquanto Tim acompanhara Eric Clapton no show da Filadélfia.

“Duas semanas antes do Live 8, recebi uma chamada”, conta Renwick. “E era Dave, rindo. ‘Vamos fazer isso agora. E vamos fazer com Roger’, ele disse.Fiquei completamente atônito. Nunca imaginei algo assim. ‘Vai ser muito divertido’, continuou Dave – exceto que não teve diversão alguma. Roger chegava pelo menos uma hora atrasado todos os dias, sempre com uma atitude de ‘Ok, estou aqui agora, podemos começar’, que é a mesma coisa que fazia anos atrás. Então, dava sugestões malucas sobre rearranjar as canções, porque, com sua banda, ele fazia as coisas em andamentos diferentes. David, Deus o abençoe, estava muito acomodado, mas foi obrigado a se virar e dizer: ‘Olha, nós vamos fazer apenas quatro músicas e, no final das contas, as pessoas estão esperando escutar exatamente o que ouvia nos velhos tempos’.”

O bate-boca por causa do repertório serviu apenas para enfatizar a polarização entre Waters e Gilmour. Para o baixista, o homem das ideias, tudo tinha a ver com conceito, a grande ideia. Para o guitarrista, a música e o público vinham primeiro.

“Foi estranho e desconfortável”, admitiu Gilmour depois. “Minha visão era diferente. Eu queria um show pequeno e compacto, nós quatro com a ajuda que precisássemos, mas Roger queria expandir um pouco.”

“Não havia uma única pessoa naquela sala que Roger não tivesse aborrecido em algum ponto de sua carreira”, ri Renwick. “Era um monte de gente em volta, olhando com os lábios premidos e sendo inacreditavelmente profissionais ao manter a cabeça baixa.”

Uma noite antes do show, o Floyd se reuniu para um ensaio final no Hyde Park. No evento, o repertório ficou definido com “Breathe”, “Breathe Reprise”, “Money” (parcialmente por pedido de Bob Geldof), “Wish You Were Here” e “Comfortably Numb”. O Pink Floyd foi marcado para aparecer em penúltimo lugar, pouco antes de Paul

McCartney; uma reversão nos papéis do que ocorrera em 1990, em Knebworth. O beatle também abriria o show – estabelecendo o tom para um dia de colaborações singulares e reuniões efêmeras, McCartney mandou a fanfarra de abertura de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* apoiado por um enferrujado U2. "Aquilo realmente aconteceu?", perguntou Bono depois.

Nos bastidores, apenas Nick Mason se permitiu ser interpelado pelos repórteres da BBC que estavam perambulando. Embora tenha dispensado exigências ou qualquer afetação, o Floyd também descobriu que, ao menos durante parte do dia, eles teriam que dividir seus camarins com, de acordo com Gilmour, "a Snow Patrol ou algo assim". Como se recorda Tim Renwick, "havia uma terrível quantidade de gente por todos os lados".

Lá fora, às três da tarde, Elton John lutava para conseguir fazer um dueto de "Children of the Revolution" do T-Rex com a desorientada vítima do rock Pete Doherty. Quatro horas depois, na hora em que Madonna arrastava uma perplexa sobrevivente da fome, a etíope Birhan Woldo, para fazer "Like a Prayer", qualquer horário ou senso de razão já havia sido abandonado. Às dez e meia, com o show quase uma hora atrasado, as forças burocráticas do mal ameaçaram lançar um toque de recolher.

Com uma prorrogação de último minuto, o som familiar de um coração batendo pôde ser escutado pelo parque escuro: o começo de *Dark Side of the Moon*. O Pink Floyd podia ser visto nas coxias: um grupo trajando jeans simples, com cabelos cinzas e sorrisos nervosos – todos astros do rock incongruentes. Atrás do palco, um porco flutuava sobre a Battersea Power Station. Pela primeira vez em quase 25 anos, os quatro membros do Pink Floyd clássico entravam juntos no palco. Hostilidades suspensas. Por uma vez, os processos, recriminações, confrontos de egos e disputas musicais haviam sido esquecidos. Durante os próximos gloriosos minutos, tudo teria a ver apenas com a música.

1 “Vocês gostariam de ver nossos primos coloridos de volta ao lar?” (N. T.)
2 “Todo homem tem seu preço, Bob, e o seu foi muito baixo.” (N. T.)
3 “Todos os homens têm seu preço, meus amigos.” (N. T.)
4 “Você quer meu sangue, você quer minhas lágrimas?” (N.T.)

CAPÍTULO ONZE HERÓIS POR FANTASMAS

> “Você não pode continuar com a Terceira Guerra Mundial para sempre.”
>
> **Nick Mason**

Há uma conversa sobre momentos de lágrimas nos bastidores do Live 8, mas apenas entre alguns dos observadores. Se isso se deveu somente ao Pink Floyd ou à lenta erosão de inibições após um longo dia se embriagando no Golden Circle, quem sabe? Quem quer que tenha imaginado David Gilmour e Roger Waters caindo em um abraço com os olhos úmidos teria uma longa espera pela frente. Se, por um lado, alguns em volta da banda afirmaram que foram levados às lágrimas pela performance, o Pink Floyd manteve a rigidez de seus lábios selados, reforçando tanto o motivo de sua graça salvadora quanto de sua maior queda. Contudo, quando se alinharam para o agradecimento final, todos se permitiram aparecer satisfeitos e, no caso de Waters, triunfante.

Os dezoito minutos do Pink Floyd no palco eclipsaram todas as performances que vieram antes, e também a única que haveria depois naquele dia. Na manhã seguinte, um enlouquecido e sorridente Roger Waters tornara-se a fotografia mais repetida do Live 8 em todos os jornais de domingo.

Eles repetiriam a dose? Pelas semanas seguintes, histórias circularam de promotores prometendo somas financeiras cada vez mais absurdas, indo de 150 a 250 milhões de dólares, dependendo de qual jornal ou revista a pessoa estivesse lendo. Gilmour repetia a qualquer um que lhe perguntasse que já recusara as propostas. Ele

insistiu que, para ele, aquele foi o fechamento. Embora não sem escorregar em um último cutucão em seu antigo rival: “Ofereceram-me a mesma quantia de dinheiro para turnês com ou sem Roger Waters”.

Waters não resistiu a responder: “Talvez ele não perceba o quanto a simbiose entre nós quatro tenha sido importante durante os ‘anos dourados’. Todos deram a sua contribuição, mas era uma combinação de quatro talentos separados. Foi uma coisa muito, muito especial”.

Para o homem que outrora chamava seus colegas de banda de “os *muffins*” e tinha afirmado na ocasião ser a única força motriz do Pink Floyd, essa era uma mudança notável no coração. Nos meses imediatamente após o Live 8, Waters parecia ser aquele que estendia o braço amigo. “Espero que possamos fazer isso novamente”, ele disse. “Se houver outra ocasião especial – algo com uma conexão política ou beneficente. Eu poderia até nos imaginar fazendo *Dark Side of the Moon* de novo.”

Richard Wright manteve silêncio, mas Nick Mason não conseguiu evitar: “Minha mala está arrumada e pronta para ir”. Sempre o mediador, Mason foi também rápido ao explicar por que achava que Gilmour não estava com pressa de repetir tudo. “David era quem tinha mais a perder ao fazer o Live 8. Ele vinha trabalhando em seu disco solo havia algum tempo e acho que sentia que, caso voltasse com o Pink Floyd, isso tiraria toda a atenção dele.”

Em novembro, o baterista e o guitarrista do Floyd apareceram juntos em Londres para a inclusão da banda no Music Hall of Fame britânico. Fã do Floyd, Pete Townshend fez um brilhante discurso de introdução. Wright não pôde comparecer, pois se recuperava de uma cirurgia na vista (“pobre salsicha”, explicou Gilmour). Waters estava em Roma para uma performance de *Ça Ira*, mas se tornou visível acima de Mason e Gilmour como uma presença orwelliana agigantada na projeção de vídeo pairando sobre a cabeça deles. Foi um momento de humor negro.

A dedicatória improvisada de Gilmour a Roger, Syd e “a todos os passageiros desta fabulosa viagem na qual estivemos” fez a face de Waters ficar brevemente sombria. “Confesso que jamais me senti como um passageiro”, ele devolveu. Mason concluiu a performance com uma piada excruciante sobre bateria. Como sempre, Gilmour parecia não ver a hora de ir para casa.

Quase um ano depois do Live 8, contudo, o guitarrista tinha algo por que sorrir. Seu terceiro disco solo, *On an Island*, chegava ao número 1 na Inglaterra, quebrando a tradicional venda fraca de discos solo dos membros do Floyd. A inconveniência de ter tocado no Live 8 claramente havia compensado. Na ausência do Pink Floyd, as pessoas haviam comprado a coisa mais próxima que puderam: o álbum de David Gilmour.

On an Island foi um marco na vida do guitarrista. Lançado em 6 de março de 2006, o aniversário de 60 anos dele, Gilmour revisitava seu passado, enquanto sugeria um presente e futuro estabelecidos e felizes. Entre os que contribuíram estavam o companheiro de Cambridge, ex-Jokers Wild e substituto da banda na turnê de *The Wall*, o baterista Willie Wilson, e o guitarrista Rado Klose, outrora parte de The Pink Floyd Sound. Agora trabalhando como fotógrafo, Klose havia se mantido amigo de Gilmour desde a infância. “David me telefonou e disse: ‘Você ainda está tocando?’. Nós não tocávamos juntos havia quarenta anos; foi uma experiência interessante”, relata Klose (ele havia saído do Pink Floyd em 1965), “mas assisti, em algumas ocasiões de boca aberta, ao que aconteceu depois. Em Cambridge, o Floyd é como um enorme objeto gravitacional, com várias tribos diferentes orbitando à sua volta. Eu preferia assisti-los de longe”.

Entre os outros convidados do álbum destacam-se os cantores David Crosby e Graham Nash, o guitarrista da Roxy Music, Phil Manzanera, o compositor Robert Wyatt e o maior compositor de trilhas sonoras para filmes da Polônia, Zbigniew Preisner. A presença deles nunca colidiu com a de Gilmour, contudo. *On an*

Island é um veículo para sua voz e guitarra. Não havia nenhum lampejo de seu disco anterior, *About Face*, ou a incerteza do primeiro. Pelo contrário, era um trabalho descontraído, elegíaco e com uma sonoridade terrivelmente inglesa. Mais uma vez, sua coescritora Polly Samson ajudou a extrair os pensamentos mais profundos de dentro dele, ou ao menos tentou.

"Polly acha que eu sou um pouco autista", disse Gilmour em uma entrevista. E prossegue: "O álbum tem um sentimento de contentamento, ligado com elementos de melancolia, nostalgia e arrependimento." Dedicado à memória dos falecidos Michael Kamen e Tony Howard, canções como "The Blue" revisitavam o tema da mortalidade "das cinzas às cinzas, do pó ao pó", que frequentemente crepitou no trabalho de Gilmour. "Sempre pensei muito sobre a morte, e isso costumava me assustar profundamente." Infelizmente, no mês de lançamento do disco, outro soldado do Floyd, o engenheiro Nick Griffiths, morreu no pós-operatório de um transplante.

Como contraste, na canção "Smile", Gilmour soa como o pináculo do contentamento do homem de família. Em "This Heaven", ele explorou seus sentimentos sobre espiritualidade, se bem que de uma perspectiva ateísta. "É muito sobre o Céu ser aqui na Terra. Aquela coisa de estar em uma igreja ou um lugar de adoração, onde você pode sentir o poder do edifício." Apenas uma música, "Take a Breath", trabalhava um pouco fora da corrente: a guitarra tinindo de uma forma singularmente reminiscente aos momentos mais elétricos de Syd Barrett em *The Piper at the Gates of Dawn*. *On an Island* foi um disco feito para agradar a uma pessoa: o próprio Gilmour. Qualquer outro era um bônus. "Às vezes nos sentamos aqui, com uma taça de vinho à noite, e escutamos o álbum do começo ao fim", ele revelou. "E ainda acho que ele soa fantástico."

Gilmour lançou o álbum com um show gravado pela BBC no Mermaid Theatre, em Londres, antes de sair em uma turnê mundial. Sua escolha de colegas de banda fez pouco para reprimir o clamor

de uma reunião do Pink Floyd. Embora o baterista Steve DiStanislao e Phil Manzanera fossem rapazes relativamente novos, Guy Pratt, Dick Parry, Jon Carin e Richard Wright eram nomes bem familiares. Carin, Parry e Wright também tocaram no álbum solo. Com Wright posicionado à esquerda de Gilmour, sob a sombra de Jon Carin, havia uma disposição familiar a qualquer um que tivesse assistido a um show do Pink Floyd nos anos 1980 ou 1990.

"Rick toca de forma maravilhosa, e gosto de tê-lo por perto", afirma Gilmour. "Minha dificuldade com ele neste disco foi convencê-lo a tirar a bunda do sofá e vir trabalhar um pouco. Ele apareceu e tocou seu Hammond. Então eu queria que ele cantasse uma das músicas, mas isso foi como tentar lhe arrancar um dente. Não é preguiça, apenas falta de confiança."

Entretanto, o notoriamente tímido tecladista iria se superar durante a turnê. Gilmour tocou um repertório carregado de canções do Floyd, revisitando *Obscured By Clouds* com "Wot's... Uh The Deal", e *Atom Heart Mother* com sua adorada "Fat Old Sun". Wright assumiu a liderança em sua própria canção, "Wearing the Inside Out", alternou vocais com Gilmour em "Time" e recebia aplausos espontâneos sempre que tocava as notas de abertura de "Echoes", a extravagância de entortar a mente de 1971. "Houve um belo embaraço certa noite", recorda-se Guy Pratt. "'Nos dê um *ping*, Rick!'." No continente, o entusiasmo do público por Wright era tal que, mesmo fora do palco, brincavam com o tecladista chamando-o de "Riiiichard", em homenagem aos gritos que frequentemente eram escutados na multidão.

Em maio, Gilmour tocou três noites no Royal Albert Hall, em Londres. Em uma, David Bowie subiu ao palco para versões nervosas de "Arnold Layne" e "Comfortably Numb". Na última noite, Nick Mason assumiu a bateria em "Wish You Were Here" e "Comfortably Numb", fazendo uma breve reunião do Pink Floyd Versão III. Mason estava, contudo, envolvido como baterista ocasional de Roger Waters. Atiçado pelo Live 8, Waters reviveu

rapidamente a turnê “In the Flesh”. Estreando em Lisboa no começo de junho, Waters marchou com suas tropas pela Itália, Islândia, Grécia e Escandinávia, e chegou ao Hyde Park, em Londres. Sua banda ainda incluía o fiel do Floyd, Jon Carin, que havia acabado a turnê com Gilmour, e os confiáveis tenentes Andy Fairweather-Low, Snowy White e o baterista Graham Broad, além de um novo aspirante a *guitar hero*, David Kilminster, cujo currículo incluía trabalhos com Keith Emerson, do Emerson Lake & Palmer. As credenciais do rock de Kilminster pareciam apropriadas, já que a segunda metade do show de Waters estava agora entregue à totalidade de *Dark Side of the Moon*. Quando seus respectivos cronogramas ou o *timing* das corridas de carro permitiam, Mason tocava bateria para a entrega completa do clássico de 1973 do Pink Floyd. Com os membros divididos em dois campos rivais, os fãs podiam agora ter dois substitutos do Pink Floyd em troca do seu dinheiro.

A preocupação de *On an Island* com a mortalidade pareceu ainda mais adequada ao verão de 2006. No dia 7 de julho, sexta-feira, Syd morreu silenciosamente em Cambridge. Sua saúde já vinha se deteriorando havia algum tempo, e ele fora voluntariamente ao hospital no qual seu pai outrora tinha trabalhado.

Amigos e ex-colegas de banda souberam das notícias pelos jornais no começo da semana seguinte. “David Gilmour me telefonou”, recorda-se Aubrey ‘Po’ Powell. “Foi ele quem se manteve em contato com a família mais do que todos os outros. David sabia que ele estava doente, então não foi uma surpresa. Mas para mim foi. Fiquei incrivelmente chocado, mesmo que já não o visse havia trinta anos. Comecei a pensar sobre quando fomos juntos pela primeira vez ao Windsor Rhythm and Blues Festival. Todos pulamos dentro do velho Austin 10 da mãe de Syd e nos perdemos no caminho. Foi a primeira vez que o Cream tocou. Syd ficou completamente impressionado e incapaz de se mover durante o show inteiro. Tudo me veio flutuando à cabeça.”

Em Cambridge, Clive Welham, o baterista de Syd em The Mottoes, escutou as notícias pela televisão: “Então, antes que a história tivesse terminado, o telefone começou a tocar”. Fazia muito tempo que Welham tinha visto Barrett na cidade, a poucos passos de distância de si, na fila de uma loja. “Não disse nada a ele”, conta Clive. “Até pensei em fazê-lo, mas então me perguntei: Por quê? Ele não quer ser perturbado.”

Um dia, em Cambridge, Libby Gausden decidiu abordar o homem que, no passado, tinha sido seu primeiro namorado. “Eu disse: ‘Você sabe quem eu sou, Syd?’. Ele respondeu: ‘Claro que sei quem você é. Você é Libby’. Ele entendia as coisas, mas não estava muito certo delas. Meu pai tinha sofrido um derrame que tinha deixado sequelas, e o comportamento de Syd me lembrava o dele.”

Anos depois, a filha de Libby, Abigail, então estudando na Universidade de Cambridge, viu um homem passar por ela em uma bicicleta. Abigail estava usando um dos vestidos Biba de sua mãe da década de 1960. “Olá, pequena Lib”, ele disse. “Olá”, ela respondeu, sem saber quem ele era. Um amigo alertou que se tratava de Syd Barrett.

Syd havia feito parte da vida de todas aquelas pessoas há muito tempo. Mas para todos, com exceção de seus familiares, ele tinha se tornado um fantasma muito tempo antes de morrer.

O Pink Floyd se manteve a distância, mas emitiu um comunicado para a imprensa: “Naturalmente, a banda está muito chateada e triste em saber da morte de Syd Barrett. Ele foi a luz que nos guiou em nossos primeiros anos e deixou um legado que continua a inspirar”.

Coincidentemente, a última peça do escritor Tom Stoppard, *Rock’n’ Roll*, que incluía referências a Barrett e fragmentos da música do Pink Floyd, havia estreado em Londres poucas semanas antes da morte de Syd. Inicialmente ambientado em Cambridge na década de 1960, a peça compreendia o impacto do rock na Tchecoslováquia e a luta de um professor universitário desiludido ao

lidar com a erosão de suas crenças comunistas. A cena de abertura da peça mostra a filha do professor, a incorporação da “garota hippie” dos anos 1960, meditando sobre a chance de ter um encontro com o elusivo Barrett ao som da canção solo de Syd, “Golden Hair”. Nick Mason e David Gilmour assistiram a performances da peça.

Um funeral simples e familiar ocorreu no Crematório de Cambridge no dia 18 de julho. Ninguém da banda compareceu. Tributos a Barrett lotaram a imprensa nacional, assim como revistas de música.

Contemporâneos que iam de Elton John a David Bowie ofereceram suas memórias e reflexões. Da geração seguinte de músicos, Paul Weller fez uma observação tortuosa para a revista *Mojo*: “Syd brilhou tanto por um espaço de tempo tão curto que a visão de todos está ainda aprisionada àquela época”.

Longe de Londres, em seu desejo consciente de “fundir política e filosofia com a música”, Roger Waters agora incomodava os Estados Unidos. Ele estava tocando uma nova música em seus shows. “Leaving Beirut” era uma composição inspirada por suas viagens ao Meio-oeste quando adolescente; um retorno ao tempo em que ele e sua equipe de aspirantes a *beatniks* de Cambridge cruzaram a Europa em busca de aventura. A mensagem antiguerra da canção seria mal interpretada em algumas partes dos Estados Unidos, onde a sensibilidade do envolvimento do país na Guerra do Iraque era soberana. Waters não se desculpou. “Eu pinto o que vejo”, disse ao escritor Jon Shults. “Gostaria de ser lembrado como alguém que professava a sua verdade e se mantinha fiel a ela.”

Os princípios de Waters o levaram de volta aos jornais antes do final do ano. Ele estava morando permanentemente em The Hamptons, Nova York, terra de sua nova parceira, Laurie Durning. Como ele deixava transparecer, a Inglaterra havia perdido seu apelo. “Fiquei desencantado com a atmosfera política e filosófica”,

disse a um jornalista do *The Times*. A aprovação do ato contra caça um ano antes havia sido um fator decisivo. Apesar de ter anteriormente anunciado seu apoio aos direitos dos animais, Waters se recusou a abandonar todas as suas crenças políticas e filosóficas de forma deliberada. Ele foi a manifestações com a Countryside Alliance, mas criticou o ato: “É uma das peças mais divisórias de legislação que já tivemos na Inglaterra. Não é o caso de eu concordar ou não com a caça às raposas, mas irei defender até o fim o direito de quem quiser tomar parte nisso”.*Ça Ira* finalmente apareceu em setembro de 2006. Tradução livre do francês para “existe esperança”, a ópera em três atos reconta a história da Revolução Francesa. Waters não tocou no álbum. Em vez disso, o barítono galês Bryn Terfel e a soprano chinesa Ying Huang estavam entre os músicos. Contudo, como um crítico apontou, “o som é mais Puccini do que Pink Floyd”.

Como muitos fãs sabiam, a ópera estava em desenvolvimento desde o final dos anos 1980. A peça estreou no dia 25 de novembro de 2005, em Roma. Uma performance completa foi então encenada em Pozna, Polônia, em agosto de 2006, um mês antes do lançamento do álbum.

Waters aparecia no palco em uma parte não falada, fazendo o papel do papa (infelizmente um desempenho não registrado em vídeo para a posteridade).

Apesar das costumeiras suspeitas que os críticos tenham de qualquer colaboração de roqueiros com música clássica, as resenhas de *Ça Ira* foram boas. “O grande romantismo talvez derrube algumas teimosias de Waters”, escreveu a *Rolling Stone*, “mas a opera reflete algumas das obsessões que o homem sempre teve sobre guerra e paz, amor e perda.”

“Sempre fui grande fã da música coral de Beethoven, Berlioz e Borodin”, explicou Waters. “Isto é desavergonhadamente romântico e reside naquela tradição do século XIX, porque lá é que estão meus gostos em termos de música clássica e coral.” *Ça Ira* chegou

ao topo das paradas clássicas, mesmo com a maioria dos fãs esperando um álbum de rock mais tradicional. Para Waters, contudo, o tema histórico do trabalho não detrata a sua relevância para um público mais moderno: “Ela é sobre liberdade, aprendizado, razão, igualitarismo. Como encontrar seu caminho através da vida moderna e emergir do outro lado com mais pessoas felizes a maior parte do tempo”.

Qualquer que fosse a mídia, era território conhecido para Roger Waters. Também, como piada interna para seus fãs mais dedicados, uma canção, “The Letter”, usava uma melodia emprestada de “Every Stranger’s Eyes”, uma balada de *The Pros and Cons of Hitch-hiking* (“para aqueles que estiverem dispostos a procurar por isso: boa caçada”).

Waters se manteve ocupado promovendo o álbum, até mesmo aparecendo em programas diários da televisão para falar sobre o trabalho e, inevitavelmente, sua relação com o Pink Floyd. As discussões seguiam o padrão de mencionar a ópera em dez por cento do tempo e o Pink Floyd nos noventa por cento restantes, mas Waters lidou com isso perfeitamente; um testamento da velhice mais branda ou de seus vinte anos dedicados à psicoterapia. O que *Ça Ira* provou acima de tudo foi a facilidade de Waters para compor e criar conceitos, concebendo uma peça de arte para que outros tocassem. Essa parecia uma nova e adequada abordagem para o relutante astro do rock que havia acabado de fazer 63 anos.

Em novembro, a família de Syd Barrett vendeu suas posses por meio da casa de leilões Cheffins, em Cambridge. O número 6 da St. Margaret’s Square também foi colocado à venda. Entre as idiossincráticas mobílias, havia estranhas maçanetas customizadas, esquemas de cores excêntricos e as bicicletas de Syd pintadas a mão. A observação de Paul Weller sobre um homem aprisionado em um curto espaço de tempo parecia mais pungente quando se observava o lugar. Aquela era a casa de Roger Barrett, não “Syd”.

Esse homem tinha vivido de forma frugal e, como transpareceu depois, abaixo de seus meios, cercado por livros, suas próprias escritas, incluindo uma história de arte não concluída e um pacote de CDs. Nada de rock, apenas jazz como Miles Davis e Charlie Parker. Sua abordagem distraída do "faça você mesmo" – uma mesa de café com um compartimento caseiro preso embaixo – parecia ser a prova de seu estado mental confuso. Havia outro lado ermo em sua vida.

Incapaz ou não disposto a cuidar de sua saúde, Barrett com frequência negligenciava seus medicamentos e tinha, conforme sua irmã Rosemary revelou, perdido diversos dedos devido a complicações do seu diabetes.

Em dezembro, David Gilmour anunciou planos para lançar um tributo a Barrett: uma performance ao vivo de "Arnold Layne". Um pouco antes naquele mês, o *Mail on Sunday* publicou uma matéria com a manchete "O gênio na porta ao lado", de David Sore, antigo vizinho de Syd na St. Margaret's Square. Ele falava do quanto achava intimidador o comportamento de Syd quando era criança, crescendo na década de 1980, lembrando-se que Barrett, às vezes, tinha demonstrações públicas de ira e fazia fogueiras no jardim nas quais queimava suas telas e outras posses. Os fãs do Pink Floyd ficaram intrigados, se não um pouco espantados, pela afirmação de Sore de que ele escutara Syd gritar uma vez: "Maldito Roger Waters! Eu vou matá-lo!".

Embora muitos devotos tenham romantizado a reclusão de Syd, que raramente se aventurava além das lojas locais, a realidade era bem diferente. Barrett pegara o trem para Londres sem ser acompanhado durante anos, visitando galerias de arte e o Jardim Botânico de Kew, próximo de onde viveu, em Richmond Hill. Também tinha, como pontuou o antigo amigo Anthony Stern, "se tornado outro grande excêntrico de Cambridge – andando de bicicleta por toda a cidade".

“Syd se transformou em Arnold Layne no final”, sorri Libby Gausden. “O que parece ser irônico demais. Quando estávamos crescendo, havia uma mulher excêntrica em Cambridge que costumava andar por lá com um balde na cabeça. E Syd dava risadas, mas ele também nos fazia pensar por que ela usava o balde, o que acontecera com ela para deixá-la daquela forma. Agora Syd havia se tornado outro daqueles malucos de Cambridge.” Quando a BBC exibiu um documentário sobre Syd e o começo do Pink Floyd, em 2001, Barrett o assistiu sem comprometimento, dizendo apenas a sua irmã que havia sido bom rever seu antigo zelador, Mike Leonard.

No mesmo ano, o fotógrafo Mick Rock tinha publicado um livro de suas fotografias com Barrett chamado *Psychedelic renegades*. Uma edição limitada do título incluía um encarte assinado pelo próprio Syd. Rock tinha negociado o contrato com a família de Barrett em troca de uma soma de dinheiro não especificada, e Syd se dispôs a assinar seu nome – R. Barrett – em 325 pedaços de papel, que foram anexados a cada uma das cópias. Este não parecia o lunático lendário sem esperanças. Como Rosemary contou a um jornalista: “Ele ficou muito bravo, mas fazia qualquer coisa que pedíamos”.

Ele também era um homem muito rico. Barrett deixou mais de 1,25 milhão de libras em seu testamento para ser dividido entre seus irmãos e irmãs. A inclusão de suas canções na compilação *Echoes*, a reimpressão de seus trabalhos solo e o contínuo interesse em seu trabalho tiveram suas recompensas.

Embora jamais tenha lidado diretamente com Syd, David Gilmour se encarregou de garantir que Barrett recebesse seus *royalties*. O leilão de suas posses levantou ainda mais dinheiro para a família, com alguns fãs pagando até 10 mil libras pelas duas bicicletas de Barrett e mais de 50 mil libras por seus trabalhos. Como um de seus antigos agregados dos anos 1960 explicou certa vez, “não acredite em tudo isso que falam sobre o pobre Syd; na verdade, não há nada de *pobre* nele”.

Em 2003, Roger Waters falou sobre fazer mais um álbum de rock. “É outro conceito velhaco”, ele explicou. “Fala sobre uma conversa em um bar de Nova York e um dos personagens é um motorista de táxi dos Bálcãs, e seu casamento está ruindo...” No começo de 2007, ele ainda não tinha sido lançado. Em março, Waters lançou um novo *single* somente para download, “Hello (I Love You)”, tirado da trilha sonora do filme de ficção científica, *Mimzy – a chave do universo*. Nesta canção lenta, ela apertava vários botões familiares do Pink Floyd, distorcendo a letra de *The Wall*, de *Is there anybody out there?* para *Is there anybody in there?*, no refrão. Waters voltou para a estrada, passando pela Austrália, Nova Zelândia e América do Sul, novamente tocando *Dark Side of the Moon* e dizendo aos entrevistadores que estava aberto à ideia de tocar novamente com o Pink Floyd.

Em março, o *New York Daily News* afirmou que o Floyd iria se reunir para tocar em um dos concertos planejados para o evento beneficente Live Earth, em junho. Os shows estavam sendo preparados nos sete continentes para ajudar a levantar fundos para a conscientização do problema do aquecimento global. Gilmour rapidamente negou que o Pink Floyd apareceria, embora Waters tenha concordado em tocar no show dos Estados Unidos, no estádio dos Giants, em Nova Jersey.

Mais uma vez, parecia que Waters estava tentando armar outra reunião, mas encontrava Gilmour irredutível do outro lado. Como o baixista admitiu em uma entrevista, o Pink Floyd havia sido o bebê de Gilmour nos últimos vinte anos e a lendária obstinação do guitarrista tornava improvável que ele abrisse mão do controle. Feridas antigas ainda tinham que ser curadas, e Waters sabia aquilo melhor do que ninguém. “Acho que nenhum de nós saiu daquele ano de 1985 com qualquer crédito. Foi uma época ruim e negativa. E me arrependo do meu papel nessa negatividade.”

O ano de 2007 também foi marcado pelo 40º aniversário do chamado Verão do Amor e o lançamento do álbum de estreia do

Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn*. Se não havia nenhum disco novo da banda, seus feitos passados foram considerados maduros para serem reavaliados. Em abril, o Institute of Contemporary Arts montou um evento multimídia para marcar o aniversário do “The 14-Hour Technicolor Dream”. Descrito certa vez por Peter Jenner como “o ápice do uso de ácido na Inglaterra”, o evento seria celebrado com a exibição da filmagem original do show, apresentações de DJs, a peça de um homem só, *The Madcap*, e shows ao vivo, incluindo aparições do The Crazy World, de Arthur Brown, e The Pretty Things, duas das bandas que haviam tocado no evento original.

Detalhes de dois shows futuros também foram anunciados na mesma ocasião. Em 26 de maio, Robyn Hitchcock, cantor e compositor de Cambridge e no passado *frontman* do The Soft Boys, e o antigo guitarrista do Blur, Graham Coxon, encabeçaram o tributo ao Pink Floyd “Games for May”, no Queen Elizabeth Hall. Quarenta anos antes, a banda tinha aborrecido a gerência da casa de música clássica ao usar uma máquina de bolhas e cobrir o público com flores, sujando os assentos de couro da casa com bolhas estouradas e pétalas esmagadas. Também foi a noite em que o Floyd lançou seu segundo *single*, “See Emily Play”. O *designer* de iluminação da fase do Pink de 1967, Peter Wynne-Willson, estava presente para dar uma ambientação psicodélica autêntica; um papel que ele também assumira duas semanas antes em um tributo a Syd Barrett, no Barbican Theatre de Londres, em 10 de maio.Chamada de “Madcap’s Last Laugh”, a ideia havia sido debatida primeiramente no programa musical Bryn Ormrod logo após a morte de Barrett, um ano antes. Ormrod abordou o produtor original do Pink Floyd e mentor, Joe Boyd, que trouxe o músico e ocasional letrista da banda, Nick Laird-Clowes, outrora protegido de David Gilmour nos anos 1980 da The Dream Academy, e agora trabalhando com o Trashmonk.

O Floyd deu sua benção ao show planejado e permitiu que Laird-Clowes acessasse seus arquivos para obter filmagens antigas da banda e de Syd. Enquanto isso, Boyd e Laird-Clowes começaram a agendar os participantes. Os ingressos começaram a ser vendidos e tiveram boa saída, apesar do elenco ainda não confirmado. Nas semanas que precederam o evento, diversos nomes começariam a ser divulgados. Isso incluía o ubíquo Robyn Hitchcock, Damon Albarn (do Blur), Chrissie Hynde e o vocalista original do Soft Machine e contemporâneo de Syd, Kevin Ayers. Fãs e críticos especularam se haveria qualquer participação do Pink Floyd; os mais atentos repararam que a interminável turnê de Waters, *In the Flesh*, faria uma pausa de um dia, na noite do evento, e recomeçaria em Earls Court.

Seis dias antes da apresentação, o artista e confidente do Floyd, Storm Thorgerson, preparou uma festa para o lançamento de seu mais novo livro, *Taken by storm*, no Abbey Road Studios. David Gilmour, Nick Mason e Richard Wright compareceram e foram fotografados juntos pelos *paparazzi*, o que levou a mais especulações se algum deles estaria no tributo a Barrett. Wright deixou transparecer depois que foi o primeiro a assinar, pedindo para tocar “Arnold Layne”, uma balada que havia cantado na última turnê solo de Gilmour. Desse ponto em diante, a corriqueira rodada de rumores “eles irão, eles não irão?” continuou ao longo dos dias seguintes.

Nada foi confirmado, nada foi negado. Joe Boyd explicou depois que ele tivera um encontro com Waters em Nova York algumas semanas antes. “Ele foi amigável e estava interessado, mas incerto.” Uma hora antes do show, espalhou-se pela mídia a notícia de que Waters definitivamente não se apresentaria. Aqueles que passaram pela área de *catering* nos bastidores eram cumprimentados pela visão do braço direito musical de Waters e do Floyd, Jon Carin, comendo um sanduíche entre o antigo Soft Boy e aficionado por Barrett, Robyn Hitchcock, e o antigo baixista do Led

Zeppelin, John Paul Jones. Não havia sinal de Gilmour, Wright, Mason ou Waters.

Sem barulho nem estardalhaço, o show abriu com o som de um *bluesman* da Carolina do Norte, Blind Boy Fuller, e um pano de fundo com o encarte de um de seus álbuns, estrelando os nomes de estrelas do blues como Pink Anderson e Floyd Council. Quando as luzes surgiram, o coral Sense of Sound, um grupo de dezoito vozes de Liverpool, fez uma versão *a cappella* de "Bike", a canção que fecha *The Piper at the Gates of Dawn*.

The Damned's Captain Sensible fez uma versão fiel de "Flaming", do mesmo álbum. Kevin Ayers respondeu com uma versão decrépita de "Here I Go" e sua própria ode a Barrett, "Oh What a Dream". Para dar suporte a cada um dos artistas estava uma "banda da casa", reunindo o baixista do Oasis, Andy Bell, o tecladista Adam Peters e o baterista Simon Finley (ambos parte do Echo and The Bunnymen), juntamente com Ted Barnes, guitarrista da cantora e compositora Beth Orton. A primeira metade do show seguiu com uma colagem de *slides* a óleo e deslumbrantes truques de Peter Wynne-Willson mostrados em três telas enormes atrás do palco, um espaço bem maior do que qualquer coisa que o Floyd pudesse ter imaginado em 1967. Wynne-Willson também viu seus esforços serem reforçados pela Boyle Family, um coletivo de artistas, cujo pai falecido, Mark, tinha produzido alguns dos shows mais arrebatadores do clube UFO.

Os músicos tiveram seus nomes iluminados na tela atrás do palco, cada qual tocando uma ou duas canções no máximo. A cantora folk Kate McGarrigle fez o público se arrepiar pela primeira vez na noite, com a charmosa "See Emily Play", dividindo os vocais com sua filha Martha Wainwright e a sobrinha Lily Lanken.

Quando as luzes diminuíram mais uma vez para a última performance da primeira parte, uma figura familiar levemente curvada podia ser vista no palco, instantaneamente reconhecível antes que as luzes tivessem sequer sido acesas novamente. A

chegada de Roger Waters fez com que o estádio explodisse em ovação. Sorrindo nervosamente, ele sentou-se em um banquinho, com um violão no colo e mexeu em seu microfone. À sua esquerda estava Jon Carin, atrás do teclado.

"Claro que estou aterrorizado", ele disse. "Essas pequenas ocasiões são bem mais assustadoras do que as grandes em que você pode se esconder atrás de toda a parafernália. Mas para quem sofre do senso de vergonha, como estou certo que qualquer um de vocês, que conhecem o meu trabalho, sabe que eu tive a minha vida inteira, isso tudo é muito estressante."

Waters continuou seu discurso, jogando um pouco mais de luz em seu relacionamento com Syd Barrett. "Contudo, não teria sido estressante para Syd, porque ele não padecia dessas coisas da mesma forma que eu. Antes de sua doença, ele viveu sua vida da forma que caminhava... ele meio que... ficava o tempo todo na ponta dos pés... e acho que sua falta de senso de vergonha lhe permitiu assumir todos os riscos, musicalmente, e é por isso que temos um débito tão grande com ele. Decerto, eu pessoalmente tenho, porque, sem Syd, não sei o que estaria fazendo. Provavelmente teria sido um incorporador imobiliário ou algo assim."

O candor de Waters foi de desarmar qualquer um, mas em um frustrante movimento contrário, ele anunciou que não tocaria uma música de Syd ou sequer uma do Pink Floyd, mas sim uma sua. "Típico de Waters", alguém resmungou nos batidores... A canção, "Flickering Flame", havia se tornado uma constante nos shows recentes de Waters, mas para o público partidário de Barrett, no contexto daquela noite, tamanha falta de familiaridade tornou aquela escolha errada. A letra altamente pessoal era apta, mas houve um senso palpável de desapontamento; então, Waters acenou um adeus e saiu do palco. Então era *isso*? "Há buracos em nossa psicologia", ele admitiu meses antes. "Há algo urgente que ainda nos força a querer ir lá e fazê-lo." Mas, para Waters, fazer, agora, significava ressuscitar *Dark Side of the Moon* em seus próprios

shows e colocar três guitarristas em um lugar onde, no passado, havia apenas David Gilmour, tentando replicar o que ele fazia sozinho e muito melhor. Para aqueles que tinham visto o desempenho do guitarrista de “Wish You Were Here”, “Breathe” e “‘Comfortably Numb” durante seus shows solo, havia ainda a ressaca das picuinhas do Live 8. Não tinha a ver com quem estava tocando o baixo, mas sim com o fato de que Roger Waters estivera ali aquela noite; o homem cuja imaginação e natureza obsessiva haviam constituído aquelas canções. Após o Live 8, as alternativas jamais viriam a ser tão excitantes.

Nos bastidores, durante o intervalo, a visão do técnico de guitarra de David Gilmour, Phil Taylor, carregando os cabos de seu mestre revelou que Waters não era o único membro do Pink Floyd do passado ou presente planejando fazer uma aparição. Em um camarim fechado, um pouco após às 22h30, David Gilmour foi fotografado se aquecendo com sua guitarra, enquanto Nick Mason passava o tempo com um par de baquetas em uma poltrona próxima. O “grande *behemoth*”, como o guitarrista descreveu o Pink Floyd uma vez, estava se levantando de seu torpor mais uma vez, embora tivesse que utilizar qualquer superfície disponível para praticar.

Lá na frente, enquanto o público ainda brincava de adivinhações, Roger Waters reapareceu com uma imagem de Syd Barrett projetada na tela. Como mencionado antes, a filmagem granulada em preto e branco mostrava os dois sendo entrevistados por Hans Keller (“por que tudo tem que ser tão terrivelmente alto?”) para o show artístico da BBC, *Look of the Week*. Filmado em maio de 1967, Barrett e Waters falavam como garotos bem-criados de classe média que foram durante vários anos. Barrett soava erudito e parecia estar qualquer coisa, menos chapado.

A música recomeçou com Nick Laird-Clowes liderando o coral Sense of Sound por um arranjo surreal de “Chapter 24”, do Pink Floyd, uma canção inspirada originalmente pelas sessões noturnas

com o *I-Ching* chinês, na casa de Barrett em Earlham Street, e revitalizada pelo acompanhamento do coral e um assombroso arranjo de cordas. O vídeo promocional original do Floyd para “Scarecrow” ganhou vida na tela, no qual um Pink Floyd jovem brincava em um campo, antes que Laird-Clowes se juntasse à cantora folk Vashti Bunyan para executar a canção. Damon Albarn, da banda Blur, tinha dominado as paradas nos anos 1990 com um som pop parcialmente derivado da era Barrett no Pink Floyd. O álbum do Blur de 1994, *Parklife*, tinha até deposto *The Division Bell* do número 1 das paradas britânicas naquele ano. Albarn trazia suas influências na sua camisa; ele tirou o pó de “Word Song”, do disco *Opel* de Barrett, imbuindo a faixa com uma sagacidade e brilho infelizmente ausentes na versão original, na qual a forma livre de associação de palavras de Syd soa mais como polvilhados verbais de um homem doente do que a “a primeira versão do rap” que Albarn afirmava ser.

Damon também persuadiu Ian, o sobrinho de Barret de 29 anos, a subir no palco e dizer algumas palavras. Saber que todo o público o estava examinando, procurando alguma semelhança física com o tio, não ajudou o rapaz a ficar mais calmo. Ian ofereceu algumas palavras gentis antes de erguer seu copo de cerveja e voltar aliviado para os bastidores.

Chrissie Hynde foi vital ao ajudar a impulsionar o show. Seus *takes* ásperos de “Dark Globe” e “Late Night”, com o guitarrista do Pretenders, Adam Seymour, chegaram próximos do espírito dilapidado das originais. Mas, após os resolutamente ingleses Damon Albarn, Kevin Ayers e Captain Sensible, era estranho escutar alguém cantando com sotaque americano.

Quando o produtor Joe Boyd finalmente entrou para anunciar “uma banda adequada para fechar o show”, os fãs do Floyd, que tinham o olhar aguçado, já sabiam o que viria. Agora, os nomes de David Gilmour, Nick Mason e Richard Wright brilhavam na tela enquanto eles caminhavam pelo palco com o mesmo uniforme visto

pela última vez no Live 8: jeans batidos e camisas com mangas arregaçadas. Mason sorria e Wright parecia mais nervoso que nunca, mas claramente deslumbrado pela reação da multidão. Gilmour ocupou o centro do palco, exibindo um corte de cabelo elegante, como o de um homem de negócios. Os gritos do público por Roger Waters foram rapidamente desviados. “Ele esteve aqui também. Agora é a nossa vez.”

Por que Waters não estava junto naquele momento? Sussurros circularam depois que Gilmour fez o convite para ele se juntar à banda no palco, apenas para ser recusado. Depois, Joe Boyd diria que Waters confirmou que tocaria somente uma noite antes do show, explicando que teria que sair do local às 21 horas, pois precisava se encontrar com sua namorada que chegava a Londres naquela noite. No final, aquela reunião também havia sido armada de última hora após outra série de telefonemas. Wright fora o primeiro a concordar, seguido por Waters e Mason, após Gilmour confirmar que também tocaria. Contudo, o guitarrista não tinha confirmado nada até as 14 horas daquele dia. Assim como ocorrera com o Live 8, o baixista Guy Pratt estava agendado em outro lugar, tocando com Bryan Ferry no Corn Exchange, em Cambridge, naquela noite – a casa na qual Syd Barrett fizera sua última performance ao vivo, 35 anos antes. Em seu lugar, o baixista do Oasis, Andy Bell, assumiria o palco ao lado do Floyd, uma guinada em sua carreira que ele jamais poderia prever.

“Arnold Layne”, tocada pelo Pink Floyd remanescente, parecia o único final lógico para o show. O primeiro *single* do grupo, uma arrepiante ode psicodélica para um travesti de Cambridge, tinha sido produzido por Joe Boyd havia quase quarenta anos. O som do órgão Farfisa de Wright se perdeu na massa sonora, assim como eventualmente sua voz, mas eles a executaram de qualquer maneira. Jon Carin estava de volta ao palco, tocando teclado e fazendo *backing vocals*, com Gilmour também interferindo quando a voz de Wright falhava. Após apenas três minutos e meio, a

performance havia terminado como um relâmpago. Uma simples canção pop de uma banda que deixou sua marca e ganhou os seus milhões em troca de todo o tipo de coisa, exceto o simples pop.

E então a banda se foi também, as luzes diminuíram e o palco foi envolto pelas trevas. O público, ainda de pé, continuava aplaudindo, e uma centena de conversas uivando por todo o *hall* parecia se fundir em uma só: “Onde está Waters?”.

Após vários minutos, as luzes do palco se acenderam e um desfile dos músicos que tocaram naquela noite subiu de volta ao palco: Robyn Hitchcock, Martha Wainwright, Chrissie Hynde, Nick Laird-Clowes, Kevin Ayers... Por fim, Richard Wright apareceu, voltando ao seu lugar no teclado. David Gilmour veio a seguir, segurando sua guitarra como uma companheira fiel, seguido por Nick Mason, ainda trazendo um par de baquetas à mão. Ao perceber que o baterista da banda da casa, Simon Finley, já estava na bateria, Nick assumiu seu lugar próximo aos teclados de Wright, como se fosse um cantor de bar esperando que o pianista tocasse a próxima música. Tudo o que estava faltando era um copo de martíni.

Na luta por espaço no agora lotado palco, a trupe cambaleou por “Bike”, a mesma música que abrira o show. Nick Laird-Clowes assumiu o primeiro verso, antes de passar em torno de Gilmour e fazer um sinal para que ele assumisse os vocais. “Bike” havia sido uma das canções que Gilmour se lembra de ter escutado na breve visita que fez ao Pink Floyd durante a produção de *The Piper at the Gates of Dawn*, quando ainda tentava ganhar a vida tocando *covers* com sua banda na França – o guitarrista jamais imaginaria que, quatro décadas depois, ele estaria no palco cantando aquela mesma canção. Mason, batendo as baquetas na palma da mão, estava claramente pouco familiarizado com a letra. Mas o brincalhão e sorridente baterista não parecia diferente da Rainha filmada nas celebrações da virada do milênio, insegura quanto à letra a ao ritual de apertar as mãos de “Auld Lang Syne”.[1]

Atrás dos três remanescentes do Pink Floyd, a bateria ribombava, as guitarras eram arranhadas em espasmos e um coral multicolorido de acólitos, contemporâneos e completos estranhos, bramia as palavras do poema *nonsense* de Syd Barrett. Foi uma performance bagunçada, bem-humorada e que, do fundo do coração, tinha tudo a ver com o espírito da ocasião. Era de esperar que o amigo do Pink Floyd que havia partido tivesse aprovado, caso estivesse vivo para testemunhá-la.

Contudo, um dos antigos amigos de Syd Barrett permanecia ausente. O público ficou se perguntando onde *estaria* Roger Waters, o único músico ausente do *grand finale*. Estaria de fato a caminho do aeroporto? Teria sido convidado para se juntar aos ex-colegas de banda, mas escolheu dizer não? Quando soou o acorde final e as luzes se apagaram, parecia que o momento, mais uma vez, havia passado. Seria aquela a última vez que o Pink Floyd, ou a maior parte da banda, estaria no palco? Então, talvez juntos em outra espécie de reunião. Mas, ainda assim, quem sabe... Algo *muito* ao estilo Pink Floyd.

1 Tadicional canção inglesa, típica de Ano-Novo. (N. T.)

AGRADECIMENTOS

Este livro não teria sido possível sem a ajuda de amigos e colegas das revisas *Mojo* e *Q*, incluindo Phil Alexander, Danny Eccleston, Gareth Grundy, Ted Kessler, Paul Rees e Stuart Williams.

Agradeço também a John Aizlewood, Johnny Black, Dave Brolan, Fred Dellar, Peter Doggett, Tom Doyle, Jerry Ewing, Sarah Ewing, Lora Findlay, Dawn Foley, Pat Gilbert, Ian Gittins, Ross Halfin, John Harris, Neil Jeffries, Philip Lloyd-Smee, Steve Malins, Toby Manning, Mark Paytress, Mark Sturdy, Phil Sutcliffe e Paul Trynka pelas informações, transcrições de entrevistas, sites especializados, encorajamento e conselhos.

Caloroso aperto de mãos a Graham Coster da Aurum Press, pelo efusivo louvor, críticas diplomáticas e uma boa anedota no estilo E.M. Forster; para Rachel Leyshon, por sua simpática revisão, e para Matt Johns, do excelente website do Pink Floyd, www.brain-damage.co.uk, por toda a sua ajuda e apoio.

Várias pessoas toleraram minhas constantes chamadas telefônicas e intromissões em suas vidas (passadas). Então, um agradecimento especial vai para Jeff Dexter, Iain “Emo” Moore, Matthew Scurfield, Anthony Stern e John Watkins, que foram especialmente gentis com seu tempo e suas memórias.

Este livro contém minhas próprias entrevistas com David Gilmour, Nick Mason, Roger Waters e Richard Wright conduzidas entre 1992 e 2006 para várias revistas, incluindo a *Mojo* e a *Q*., e também entrevistas e contribuições de Nick Barraclough, Andrew Bown, Joe Boyd, Mick Brockett, Ivan Carling-Scanlon, Paul Carrack, Libby Chisman, Caroline Coon, Alice Cooper, David Crosby, Karl Dallas, John Davies, Chris Dennis, Jeff Dexter, Geoff Docherty, Harry Dodson, Bob Ezrin, Jenny Fabian, Mick Farren, Hugh Fielder,

Duggie Fields, David Gale, Ron Geesin, John Gordon, Caroline Greeves, Jeff Griffin, Bob Harris, Dave “De” Harris, Jeanette Holland, John “Hoppy” Hopkins, Nicky Horne, Sam Hutt, Richard Jacobs, Jeff Jarratt, Nick Kent, Susan Kingsford, “Bob” Rado Klose, John Leckie, Jenny Lesmoir-Gordon, Nigel Lesmoir-Gordon, Peter Jenner, Andrew King, Jonathan Meades, Tabitha Mellor, Bhaskar Menon, Clive Metcalfe, Peter Mew, Iain “Emo” Moore, Seamus O’Connell, Davy O’List, Alan Parsons, Danny Peyronel, Aubrey “Po” Powell, Guy Pratt, William Pryor, Stephen Pyle, Andrew Rawlinson, Alun Renshaw, Tim Renwick, Pete Revell, Mick Rock, Sheila Rock, Peter Rowan, Gerald Scarfe, Barbet Schroeder, Matthew Scurfield, Vic Singh, Christine Smith, Norman Smith, Jay Stapley, Anthony Stern, Steve Stollman, Storm Thorgerson, Clare Torry, Pete Townshend, John Watkins, Clive Welham, Peter Whitehead, John Whiteley, Andrew Whittuck, Rick Wills, Peter Wynne-Willson, John “Willie” Wilson, Baron Wolman e Emily Young. Meus obrigados a todos que cederam seu tempo para conversar comigo.

Incontáveis entrevistas em revistas e artigos provaram-se valiosíssimos para a escrita deste livro, incluindo muitos publicados na *Classic Rock*, *Melody Maker*, *Mojo*, *Musician*, *NME*, *Q*, *Record Collector*, *Rolling Stone*, *Sounds*, *Spin*, *Uncut*, *The Word*, entre outras. As que merecem menção especial estão relacionadas na bibliografia.

Por fim, muito amor e gratidão a Claire e Matthew, pela quantidade infinita de paciência, particularmente durante o empurrão final.

Livros sobre Pink Floyd e Syd Barrett

Cavanagh, John, *The Piper at the Gates of Dawn* (Continuum, 2003)

Dallas, Karl, *Pink Floyd: Bricks in the Wall* (Shapolsky Publishing, 1987)

Fitch, Vernon, *The Pink Floyd Encyclopedia* (Collector's Guide Publishing, 1998)

Fitch, Vernon, *Pink Floyd: The Press Reports 1966–1983* (Collector's Guide Publishing, 2001)

Fitch, Vernon and Richard Mahon, *Comfortably Numb, A History of The Wall, Pink Floyd 1978–1981* (PFA Publishing, 2006)

Harris, John, *The Dark Side of the Moon: The Making of the Pink Floyd Masterpiece* (Fourth Estate, 2005)

Hodges, Nick and Jan Priston, *Embryo: A Pink Floyd Chronology 1966–1971* (Cherry Red Books, 1999)

Mabbett, Andy, *The Complete Guide to the Music of Pink Floyd* (Omnibus, 1995)

Manning, Toby, *The Rough Guide to Pink Floyd* (Rough Guides, 2006)

Mason, Nick, *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd* (Weidenfeld & Nicolson, 2004)

McDonald, Bruno (ed.), *Pink Floyd: Through the Eyes of… The Band, Its Fans, Friends And Foes* (Sidgwick & Jackson, 1996)

Miles, Barry, *Pink Floyd, A Visual Documentary* (Omnibus Press, 1980)

Miles, Barry, *Pink Floyd, The Early Years* (Omnibus Press, 2006)

Palacios, Julian, *Lost in the Woods: Syd Barrett and the Pink Floyd* (Boxtree, 1998)

Parker, David, *Random Precision: Recording the Music of Syd Barrett 1965–1974* (Cherry Red Books, 2001)

Povey, Glenn and Ian Russell, *Pink Floyd: In the Flesh, The Complete Performance History* (Bloomsbury, 1997)

Povey, Glenn, *Echoes: The Complete History of Pink Floyd* (Mindhead Publishing, 2006)

Pratt, Guy, *My Bass and Other Animals* (Orion, 2007)

Rock, Mick, *Psychedelic Renegades* (Genesis Publications, 2002)

Sanders Rick, *The Pink Floyd* (Futura Publications, 1976)

Shaffner, Nicholas, *A Saucerful of Secrets: A Pink Floyd Odyssey* (Helter Skelter, 1992)

Thorgerson, Storm and Peter Curzon, *Mind Over Matter: The Images Of Pink Floyd* (Sanctuary, 1997)

Thorgerson, Storm and Peter Curzon, *Taken By Storm: The Album Art of Storm Thorgerson, A Retrospective* (Omnibus, 2007)

Watkinson, Mike and Pete Anderson, *Syd Barrett, Crazy Diamond* (Omnibus Press, 1991)

Willis, Tim, *Madcap: The Half-Life of Syd Barrett, Pink Floyd's Lost Genius* (Short Books, 2002)

Sobre os anos 1960 e 1970

Ackroyd, Peter, *London: The Biography* (Chatto & Windus, 2000)

Bennett, Graham, *Soft Machine: Out-Bloody-Rageous* (SAF Publishing, 2005)

Bizot, Jean-François, *200 Trips from the Counterculture: Graphics and Stories from the Underground Press Syndicate* (Thames & Hudson, 2006)

Boyd, Joe, *White Bicycles: Making Music in the 1960s* (Serpent's Tail, 2005)

Donnelly, Mark, *Sixties Britain: Culture, Society and Politics* (Longman, 2005)

Farren, Mick, *Give the Anarchist a Cigarette* (Jonathan Cape, 2001)

Gorman, Paul, *The Look: Adventures in Pop and Rock Fashion* (Sanctuary, 2001)

Grahame, Kenneth, *The Wind in the Willows* (Methuen, originalmente publicado em 1908)

Green, Jonathon, *Days in the Life: Voices from the English Underground 1961–1971* (William Heinemann, 1988)

Huxley, Aldous, *The Doors of Perception* (Vintage, originalmente publicado em 1954)

Levy, Shaun, *Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool* (Fourth Estate, 2003)

MacDonald, Ian, *Revolution in the Head: The Beatles Records in the Sixties* (Fourth Estate 1994)

Miles, Barry, *In the Sixties* (Jonathan Cape, 2002)

Miles, Barry, *Hippie* (Sterling, 2005)

Norman, Philip, *The Stones* (Elm Tree/Hamish Hamilton, 1984)

Nuttall, Jeff, *Bomb Culture* (MacGibbon & Kee, 1968)

Paytress, Mark, *Twentieth-Century Boy: The Marc Bolan Story* (Sidgwick & Jackson, 1992)

Phillips, Charlie & Mike, *Notting Hill in the Sixties* (Lawrence & Wishart, 1992)

Pryor, William, *The Survival of the Coolest: An Addiction Memoir* (Clear Books, 2003)

Rawlinson, Andrew, *The Book of Enlightened Masters: Western Teachers in Eastern Traditions* (Open Court Publishing, 1997)

Sandbrook, Christopher, *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties* (Little, Brown, 2006)

Scurfield, Matthew, *I Could Be Anyone* (2008)

Scully, Rock, with David Dalton, *Living with the Dead* (Little, Brown, 1996)

Sedgwick, Nick, *Light Blue with Bulges* (Fourth Estate, 1989)

Sounes, Howard, *The Sights, Sounds and Ideas of a Brilliant Decade* (Simon & Schuster, 2006)

Stevens, Jay, *Storming Heaven: LSD and the American Dream* (Paladin, 1989)

Street-Porter, Janet, *Fall Out: A Memoir of Friends Made and Friends Unmade* (Headline Review, 2007)

Vyner, Harriet, *Groovy Bob: The Life and Times of Robert Fraser* (Faber & Faber, 2001)

Artigos de revistas

Black, Johnny, “The Long March” (*Mojo,* novembro, 2001)

Clerk, Carol, “Lost in Space” (*Uncut*, junho, 2003)

Clerk, Carol, “The Last Days of Pink Floyd” (*Uncut*, junho, 2004)

Constantin, Philippe, “Really Wish You Were Here: The Politics of Absence” (*Street Life*, janeiro, 1976)

Ellen, Mark, “The Deal Maker” (*The Word*, agosto, 2005)

Ewing, Jerry, “The Show Must Go On” (*Classic Rock*, janeiro, 2000)

Harris, John, “In the Flesh” (*Q* & *Mojo* Pink Floyd Special Edition, agosto, 2004)

Johns, Matt and Powell, Paul Jr., Adrian Maben, entrevista (www.braindamage.co.uk, 2003)

Kent, Nick, “The Cracked Ballad of Syd Barrett” (*New Musical Express*, abril, 1974)

McKnight, Connor, “Notes Towards the Illumination of the Floyd” (*Zigzag*, julho, 1973)

Salewicz, Chris, “Over the Wall” (*Q*, agosto, 1987)

Simmons, Sylvie, “Danger! Demolition in Progress” (*Mojo*, dezembro, 1999)

Snow, Mat, “The Rightful Heir” (*Q*, setembro, 1990)

Sutcliffe, Phil, “And This Is Me…” (*Mojo*, abril, 2006)

Sutcliffe, Phil, “The First Men on the Moon” (*Mojo*, março, 1998)

Sutcliffe, Phil, “The Greatest Show on Earth” (*Mojo*, julho, 1995)

Websites recomendados

www.brain-damage.co.uk

www.pinkfloyd.com

www.neptunepinkfloyd.co.uk

www.pinkfloydz.com

www.pinkfloyd.net

www.davidgilmour.com

www.outsidethewall.net

www.pink-floyd.org

www.gilmourish.com

www.sydbarrett.org

www.floydianslip.com

www.roger-waters.com

www.rogerwaters.org

Para mais informação sobre o autor, visite: www.markrblake.com

Projeto gráfico do caderno de fotos by David Fletcher Welch

Imagem publicitária para *The Piper at the Gates of Dawn*, tirada em Ruskin Park, Denmark Hill, Londres, no verão de 1967. Da frente para trás, Syd Barrett, Nick Mason, Richard Wright e Roger Waters. *Colin Prime.*

Obscurecido pelas nuvens: Syd Barrett no jardim dos fundos da Hills Road, nº 183, Cambridge, aproximadamente em 1964. *Cortesia de Iain Moore.*

Syd Barrett (segundo à direita) com amigos de Cambridge (da esquerda) Iain “Emo” Moore, Ian “Pip” Carter, a namorada Lindsay Corner, a namorada de Emo, Frances “Fizz” Fitzgerald e o ocasional *roadie* do Pink Floyd Tony Joliffe, em torno de 1965. *Cortesia de Iain Moore.*

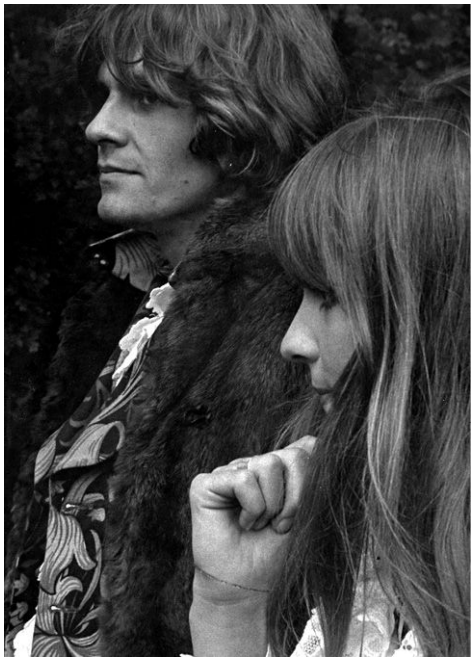
David Gilmour diverte amigo da família em Waterbeach, Cambridge, no dia de Natal. *Cortesia de Christine Smith.*

David Gilmour (no topo, à esquerda) e amigo da faculdade John Watkins (embaixo, apontando) na semana do pano da *Cambridge School of Art*, 1965. *Cortesia de John Watkins.*

A *Jokers Wild*, da esquerda para a direita: David Gilmour, Dave Altham, John Gordon e Tony Sainty. Cambridge, início de 1965. *Cortesia de Christine Smith.*

Qualquer cor que você goste: Pink Floyd no palco do UFO, Londres, começo de 1967. *Adam Ritchie, Redferns.*

Os amigos e colegas de quarto de Syd de Cambridge, Nigel e Jenny Lesmoir-Gordon, outono de 1967. *Cortesia de Nigel Lesmoir-Gordon.*



Syd e a namorada Jenny Sparks na Cromwell Road, nº 101, Londres, na primavera de 1967. *Phil SmeelStrange Things.*

Pink Floyd em seu hotel em Sausalito, Califórnia, durante estreia na turnê americana, em novembro de 1967. Syd mexe em seu novo permanente da Vidal Sassoon.
Baron Wolman.

A formação de curta duração com cinco integrantes, com o novo recruta David Gilmour (fileira de trás, segundo à esquerda). Janeiro de 1968. *Phil SmeelStrange Things.*

O DJ Jeff Dexter cercado por Peter Jenner (esquerda) e Andrew King, ex-empresários do Pink Floyd, na Midsummer High Weekend, Hyde Park, Londres, em 29 de junho de 1968. *Rex Features.*

Syd Barrett após gravar “The Madcap Laughs”, com a amiga de Cambridge Mary Wing e seu parceiro, Marc Tessier, em Ibiza, agosto de 1969. *Cortesia de Iain Moore.*

O polvo inflável do Pink Floyd emerge. Crystal Garden Palace Party. 15 de maio de 1971. *Robert Ellis, Repfoto.*

Aubrey “Po” Powell, da Hipgnosis, David Gilmour e sua primeira esposa, Ginger, relaxando nos bastidores, Empire Pool, Wembley, 15 de novembro de 1974. *Jill Furmanovsky/rockarchive.com.*

Richard Wright observa David Gilmour e Storm Thorgherson, da Hipgnosis, jogar gamão na turnê britânica de inverno de novembro
de 1974.
Jill Furmanovsky/rockarchive.com.

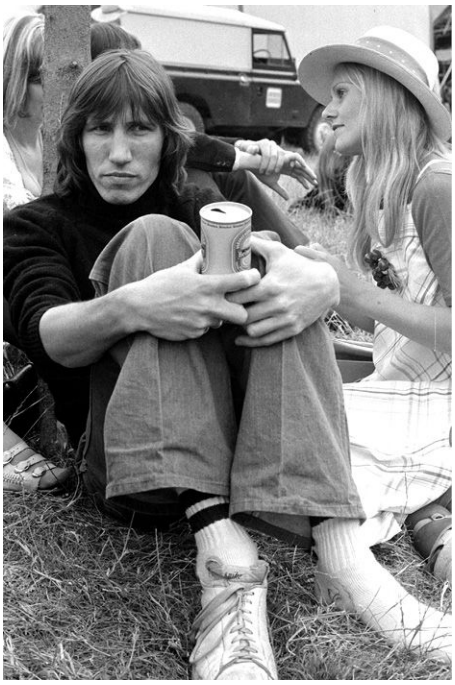
Pink Floyd tocando “Dark Side of the Moon,” Usher Hall, Edinburgh, 4 de novembro de 1974. *Robert Ellis, Repfoto.*

O empresário do Pink Floyd, Steve O’Rourke (centro) segurando a onda nos bastidores durante a turnê inglesa de inverno. Novembro de 1974. *Mick Gold, Redferns.*

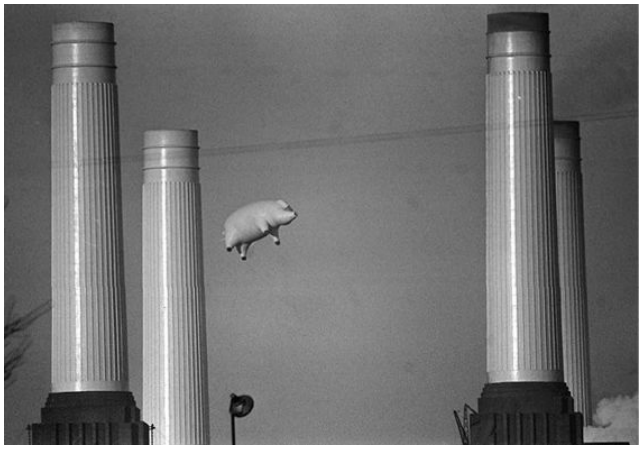
David Gilmour e Iain “Emo” Moore (com novos dentes pagos por Gilmour) em casa,

Royden, Essex, no dia de Natal de 1973. *Cortesia de Iain Moore.*

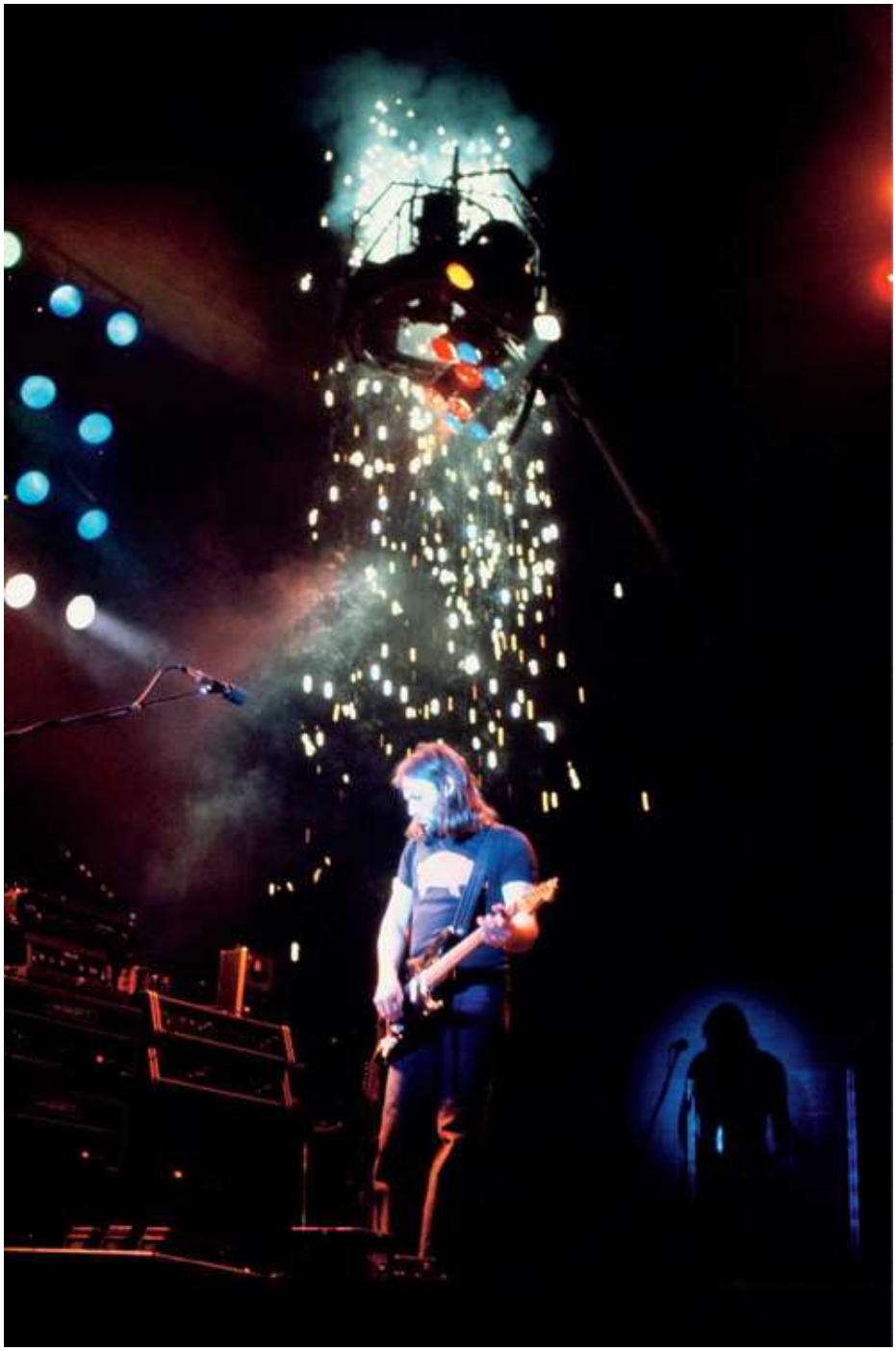
O porco descansando antes do show do Pink Floyd na Sportspaleis, Ahoy, Rotterdam, Holanda. 19 de fevereiro de 1977. *Rob Verhorst, Redferns.*



Roger Waters com a namorada Carolyne Christie curtindo as bandas de abertura antes do show principal do Pink Floyd em Knebworth Park. 5 de julho de 1975. *Robert Ellis, Repfoto.*



Moradores de Battersea ficaram atônitos ao ver o porco subir entre as torres da famosa Power Station em um dia de dezembro de 1976, durante a sessão de fotos para a capa de *Animals*. *Mirrorpix*.



Que haja mais luz. David Gilmour no Westfallenhalle, em Dortmund, Alemanha, durante a turnê europeia de *Animals*.

24 de janeiro de 1977.

Laurens Van Houten.

Syd Barrett, do lado de fora de sua casa, durante seu encontro com jornalistas da revista francesa *Actuel*, em 1982. *Retna*.

Tijolos reserva: montagem do palco e do muro antes de uma das performances do Floyd no centro de exibições de Earl's Court. Agosto de 1980. *Corbis.*

O show tem de continuar: tocando "The Wall em Earl's Court", agosto de 1980. *Rex Features.*

Nick Mason e seus brinquedos, por volta de 1987. Mason fundou a companhia *Ten Tenths,* em 1985, para alugar veículos para empresas de televisão e cinema. *Rex Features.*

Brilhe: o palco de *A Momentary Lapse of Reason* em seu pleno esplendor. Stadion Feyenoord,
Rotterdam, Holanda, 13 de junho de 1988. *Rob Verhorst, Redferns.*

Um grande dia para a liberdade: Roger Waters e convidados tocam The Wall em Potsdamer Platz, Berlin, 21 de julho de 1990. *Retna.*

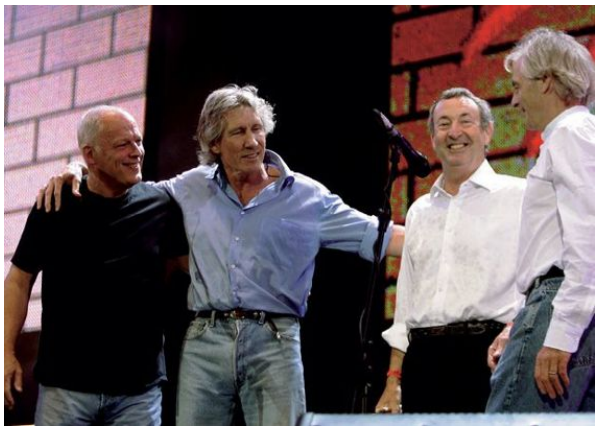
Voltando a vida: o Pink Floyd na turnê *The Divison Bell*, na British Columbia Palace Stadium em Vancouver, Canadá, em 25 de junho de 1994. *Mick Hutson, Redferns.*

David Gilmour CBE com a filha Alice, a esposa Polly Samson e o filho Charlie, do lado de fora do Palácio de Buckingham, em novembro de 2003.

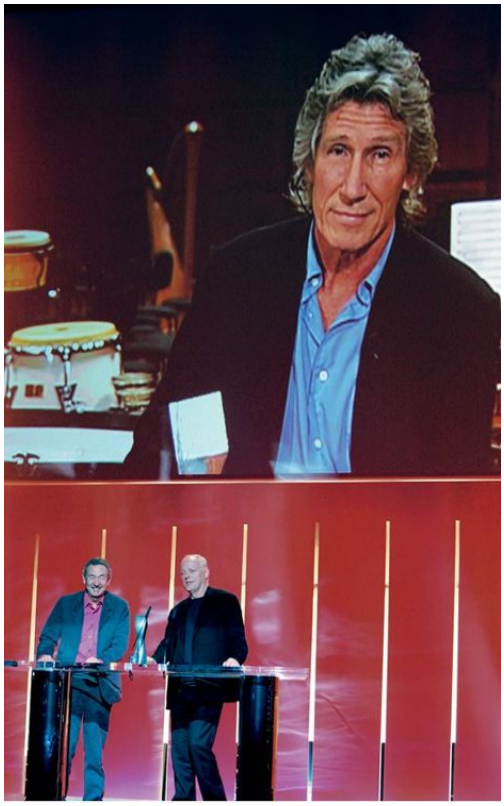
Rex Features.

Roger Waters se dirige a membros da “profissão ignóbil” nos bastidores do Live 8, em Hyde Park, 2 de julho de 2005. *Retna.*

David Gilmour e Roger Waters tocando “Wish You Were Here” no Live 8. *Getty Images.*



Abraço em grupo... Alguém vem? David Gilmour, Roger Waters, Nick Mason e Richard Wright no final de seu *set* no Live 8.
PA Photos.



Nick Mason e David Gilmour curtem um momento Big Brother com Roger Waters durante a cerimônia britânica do Music Hall of Fame, no Alexandra Palace, Londres. 16 de novembro de 2005. *Getty Images.*

David Bowie como cantor convidado em “Arnold Layne” com David Gilmour no Royal Albert Hall, maio de 2006.
Rex Features.

Uma das últimas imagens de Syd Barrett: na porta de casa, no número 6 da Margaret's Square, Cambridge, em janeiro de 2006. *Mirrorpix.*

Flores do lado de fora da casa de Syd Barrett após sua morte, em julho de 2006. *Rex Features.*

Os alto-falantes caseiros de Syd Barrett e sua guitarra em exposição na casa de leilões Cheffins, em Cambridge, novembro de 2006. Barrett deixou bens no valor de 1,25 milhões de libras. *Rex Features.*

A última vez? Richard Wright, Nick Mason e David Gilmour e Andy Bell do Oasis – mas sem Roger Waters –, tocando “Arnold Layne” no show tributo a Syd Barrett. *Danny Clifford.*

É hora de ir? Nick Mason e Roger Waters nos bastidores do Barbican Theatre para Madcap’s Last Laugh, o show tributo a Syd Barrett de 10 de maio de 2007. *Danny Clifford.*